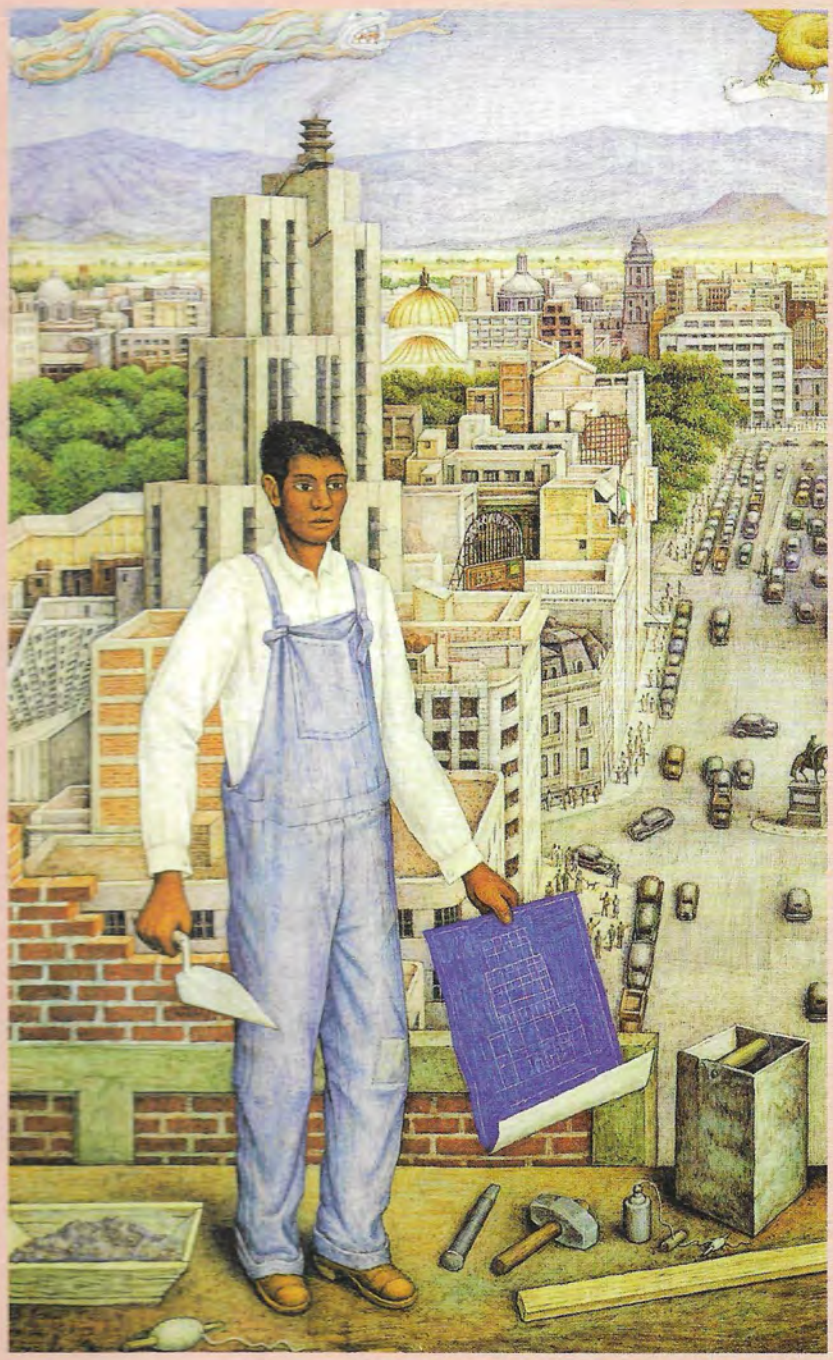
AYLIK KİTAP VE ELEŞTİRİ DERGİSİ

OCAK 1998 SAYI 4

virgül 9 4

ISSN 1301-5307
300.000 TL.
(KDV DAHİL)



Kamusal İnsanın Çöküşü

Aydınlar üzerine
Ahmet Çiğdem

Edebiyat ve Kötülük
Yaşar Çabuklu

Tonguç ve Enstitüleri
Asım Karaömerlioğlu

Osmanlı'da patronlar ve aydınlar
Edward B. Mitchell

Şiir ve kaçış
Necmiye Alpay

Şimdi Brecht
Kerem Karaboğa

Beyaz Diziler: Bir yudum aşk alır mıydınız?
Meltem A. Gevrek

MUSTAFA ARSLANTUNALI • ULUS BAKER • İHSAN BİLGİN • ALİ ÇAKMAK • FAHRETTİN ÇİLOĞLU • GÖKSEL N. DEMİRER • SEMİH GÜMÜŞ • HASAN BÜLENT KAHRAMAN • CEVDET KARAL • ORHAN KOÇAK • KUTLUKHAN KUTLU • FEZA KÜRKÇÜOĞLU • BÜLENT SOMAY

Yeni yıl, yeni kitap-lık

Artık bir edebiyat derginiz var...

Söyleşi: Mîna Urgan - "Gençler, köpekler gibi mutsuz!", Nef'î, Gülten Akın, Ülkü Tamer, Cem Uzungüneş, Gottfried Benn, Samih Rifat, André Verdet, Füruzan, Ayfer Tunç, Sâdık Hidâyet, Salman Rushdie, Konstantinos Kavafis, Ece Ayhan, Nurullah Ataç, Nermi Uygur, John Barth, Edgar Allan Poe, **Dosya: Yazar ve Para(lanmak),** Ahmet Oktay, Zeki Coşkun, Tahsin Yücel, Sırma Köksal, N.N. Feltes, Malcolm Cowley, Ercüment Aytaç, Robert Musil, **Söyleşi: Antonio Tabucchi** - "Cevap veren değil, soru soran bir edebiyatı tercih ediyorum.", **Güncelen: Sevin Okyay.**

Fiyatı: 950.000. TL , ISSN 1300-0586, Üç ayda bir yayınlanır.

YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI

İstanbul: 212-293 08 24, İzmir: 232-463 82 90, Ankara: 312-435 85 94

virgül

AYLIK KİTAP VE ELEŞTİRİ DERGİSİ

OCAK 1998
300.000 TL (KDV DAHİL) ISSN 1301-5307

Genel Yayın Yönetmeni
ORHAN KOÇAK

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
MUSTAFA ARSLANTUNALI

Editörler
İHSAN BİLGİN, EMİNE BORA, ALİ ÇAKMAK,
OGAN GÜNER, NURDAN GÜRBİLEK,
FATİH ÖZGÜVEN, BÜLENT SOMAY

Sahibi
PUSULA YAYINCILIK VE İLETİŞİM LTD.

Reklam-Abone
BÜNYAMİN GÜNEŞ

Düzelti
ALİ ÇAKMAK

Arşiv
FEZA KÜRKÇÜOĞLU,
TOLGA ARVAS, ASLI TANRIKULU

Kapak resmi
MEXICO CITY: JUAN O'GORMAN (1905-1982)

•

Film Çıkışı - Renk Ayrımı - Baskı
Boyut Matbaacılık A.Ş.
Tel: (0212) 629 53 00

•

Dağıtım
Biryay A.Ş.

•

Virgül'de kullanılan yazı ve görsel malzemeler, ancak kaynak gösterilerek kullanılabilir.

Yurt içi yıllık abone ücreti, 4.800.000 TL.dir. Yurt dışı abonelik, kişiler için 60, kurumlar için 120 ABD dolarıdır. Abone olmak için, bu tutarın Pusula Yayıncılığa ait, 105 11 08 no'lu posta çeki hesabına yatırıp daha sonra çekin, Pusula Yayıncılığa ulaştırılması gerekmektedir.
Yapı Kredi Bankası Parmakkapı Şubesi 1100443–1

Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti.
Büyükparmakkapı Sk. 1/2
80060 Beyoğlu / İstanbul
Tel-faks: 0.212. 252 42 80/ 0.212. 293 51 19
e-posta: pusula@doruk.net.tr

2	**Meltem A. Gevrek**	*Beyaz Diziler üzerine*
7	**Ahmet Çiğdem**	**Jean Paul Sartre** *Aydınlar Üzerine*
		Zygmunt Bauman *Yasa Koyucular ve Yorumcular*
9	**Asım Karaömerlioğlu**	**Pakize Türkoğlu** *Tonguç ve Enstitüleri*
12	**Edward B. Mitchell**	**Cornell H. Fleischer** *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*
16	Med-Cezir	*Bir Kez Daha, Dünyayı Sarsan 20 Gün, Kurtlar Sofrasında Satranç, Kara Kitap, Milan Kundera, Latife Tekin, Kathy Acker*
19	Değinmeler	**Mehmet Sarsmaz, Ayşen Anadol, Hülya Adak, Fred Stark**
20	Polemik	**Mustafa Arslantunalı**
22	**Ihsan Bilgin**	**Richard Sennett** *Kamusal İnsanın Çöküşü*
		Jürgen Habermas *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*
15	**Orhan Koçak**	*Tarihin dipnotundan dipnotun tarihine*
28	**Semih Gümüş**	**Cemil Kavukçu** *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*
31	**H. Bülent Kahraman**	**Selim İleri** *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*
34	**Necmiye Alpay**	**Yücel Kayıran** *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*
37	**Cevdet Karal**	**Sami Baydar** *Çiçek Dünyalar*
40	**Kutlukhan Kutlu**	**William Gibson** *Neuromancer*
42	**Ulus Baker**	**Ernst Jünger** *Mermer Yalıyar*
44	**Yaşar Çabuklu**	**Georges Bataille** *Edebiyat ve Kötülük, İç Deney*
46	**Fahrettin Çiloğlu**	**David Marshall Lang** *Gürcüler*
48	**Kerem Karaboğa**	**Bertolt Brecht** *Bütün Oyunları*
51	**Göksel N. Demirer**	**İrfan Erdoğan-Nazmiye Ejder** *Çevre Sorunları: Nedenler, Çözümler; Egemen ve Marksist Anlayışın İlettikleri Üzerine*
54	**Ali Çakmak**	**Cemal Süreya** *Günler*
56	Sahaf	
58	**Feza Kürkçüoğlu**	**Nusret Kemal** *Halkçılık ve Köycülük*
59	Yeni Çıkan Kitaplar	*Postmodernliğin Durumu, Yanlış Okumalar, Le Horla, Batıl İnançlar, Siz Hiç 11 Milyon Yıla Mahkum Oldunuz mu?, İstanbul'un Kalbini Çalan Dansözler*
64	Deneme	**Bülent Somay**

KİTAPÇILARIN DİKKATİNE
Virgül'ün eski sayılarını temin etmek için:
Papirüs Kitap Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tel: (0212) 511 15 05–520 74 01
520 60 24 Fax: (0212) 520 74 00

BİR YUDUM AŞK ALIR MIYDINIZ?

Harlequin Enterprises Limited

MELTEM AĞDUK GEVREK

1981 ya da 1982 yılıydı, evde küçük beyaz kitaplar belirdi. Önceleri çok fazla ilgimi çekmedi bu küçük beyaz kitaplar, nitekim sadece orta okul 2. sınıf öğrencisiydim ve eve sürekli çeşit çeşit kitap girerdi. Bir süre sonra bu kitapların düzenli olarak alındığını keşfettim ve kitaplara bir göz atmaya karar verdim. Aman yarabbim! O zamana kadar okumam için tavsiye edilen kitaplardan daha farklıydılar, hem de çok!... Onları sevmiştim. Bu arada okuldaki kızlar da keşfetmişti bu yeni, küçük beyaz kitapları. Derslerde en büyük zevkimiz ders kitapları arasında bu küçük beyaz kitapları okumaktı, zaten bazı öğretmenlerimiz de bu kitapları okuyorlardı.

1981 yılında Gelişim Yayınlarının Harlequin/Mills&Boon ile yaptığı lisans anlaşması ile 'Beyaz Dizi' adı altında yayına başlayan bu küçük beyaz kitaplar, Gelişim Yayınlarının kapanışına kadar 10 yıl sürdü. Türkiye'nin hiç de azımsanmayacak bir pazar olduğunu gören Harlequin şirketi, 1993 yılında Harlequin Türkiye'yi kurdu.

Türkiye'de, çeşitli yayınevlerince yılda bir ya da iki baskı yapan Judith Krantz, Danielle Steel ve Sandra Brown gibi "romans" yazarlarının eserleri yılda zar zor 3,000 adet satılırken, Harlequin'in sadece tek bir kitabı ayda 2.000 civarında satılıyor.

Harlequin'ler Türkiye'de her ay 3 seriden 8 ayrı kitap olarak yayınlanıyor. Basit bir matematik işlemi, Harlequin'in nasıl büyük bir pazara sahip olduğunu göstermeye yeter: 2000 x 8 = 16.000 kitap/ay. Üstelik, birinci el satışlara bir de Harlequin'lerin ikinci el satışlarını da eklemeli. Nitekim ürünün satış müdürü, en büyük rakiplerinin, elden düşme satışlar olduğunu belirtiyor.

Harlequin: Popüler kültür ürünü

Uzun yıllar boyunca popüler kültür, "zevki yozlaştırdığı", "kitlelere yanlış bilinç aşıladığı" öne sürülen kitle kültürü kavramı ile özdeş tutularak neredeyse aynı anlamda kullanıldı ve aşağılandı. Popüler kültür, toplumdaki çeşitli iktidar alanlarının ve gündelik yaşamın sürekli yeniden üretildiği bir söylem alanıdır. Harlequin'leri birer popüler kültür ürünü olarak tanımlamamın temel nedeni, "popüler"e yüklenen "yaygın olarak beğenilen ve tüketilen" ve "halka ait" tanımlamalarından ileri gelmektedir. (Bu tanımlamalar hakkında daha ayrıntılı bilgi edinmek için bkz. Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 1991, İletişim Yay.)

Bu söylem alanında en çok tüketilen ürünlerden olan ve çeşitli yaş, eğitim düzeyi ve sınıftan milyonlarca kadının okuduğu Harlequin'ler uzunca yıllar "akademik ilgi"den uzak kaldılar. Kültürel çalışmaların akademik dünyada kendine yer edinmesi ile birlikte popüler kültür ürünlerinin incelenmeye başladığını görüyoruz. Daha çok haber ve tartışma programlarının, polisiye ve bilimkurgu romanlarının "erkeksi", "sert" ve "ciddi" biçimlerinin ağırlıklı olarak araştırma nesnesi olarak kullanıldığı çalışmalarda kadın bakış açısı sürekli dışlandı. Nitekim bu çalışmaları yapan kültür eleştirmenlerinin büyük bir çoğunluğu da erkek... Popüler kültür ile ilgili temel tartışmalarda "kadın"ın olmaması, toplum çözümlemelerinde önemli bir gediktir. Oysa popüler kültüre feminist yaklaşım, ciddi bir toplumsal çözümleme ve önemli bir kuramsal gündem oluşturuyor.

"Hafif", "önemsiz" ve "kadınsı" olarak nitelendirilen ve tüketici kitlesinin büyük bir çoğunluğunu kadınların oluşturduğu "romans"lara ilişkin kadın bakış açısı ile yapılmış araştırmalar çok kısa bir geçmişe sahip. Popüler kültür ürünlerini –örneğin Harlequin'leri– üreten ve tüketen kadınlar uzunca bir süre özellikle feministler tarafından horlanmışlardı. Feministler, kadınların popüler kültür ürünlerini bilinçsizce tükettiklerini veya bu yolla "yanlış bilinçliliğe" sürüklendiklerini ve bu ürünleri edilgin bir şekilde tüketirken metinlerdeki iktidar ilişkilerini ve özellikle de ataerkini yeniden ürettiklerini öne sürmüşler, kendilerini bu kıskaçtan korumaya çalışmışlar, verili kadınlık tanımlarını pekiştiren bu ürünleri baştan reddetmişlerdi. Böylece bu ürünleri üreten ve tüketenler ile feministler arasında aşılması zor bir duvar örülmüştü. (bkz. Süleyman İrvan & Mutlu Binark, *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yay., 1995, Ankara, s. 8)

Feminizm popüler kültüre bakıyor

1980'li yılların başlarında bu duvardan birkaç tuğla yerinden oynatıldı ve tam olarak yıkılmasa da feministlerle popüler kültür ürünlerini üreten ve tüketen kadınlar birbirlerinin yüzlerini görmeye başladılar. Tania Modleski, Janice Radway, Jean Radford ve Ian Ang'in öncü çalışmalarının ardından, feminist kültür eleştirisi, popüler kültür ürünlerini farklı bir gözle görür oldu.

Kadınların bu ürünleri neden tükettiklerini ve tüketirken nasıl haz aldıklarını araştırmalarının odak noktasına oturtan feminist eleştirmenler, ataerkil toplumsal sistemi ye-

niden üretmekten başka bir işe yaramadıkları düşüncesi ile suçlanan bu ürünlerin kadınlar açısından bir "özgürleşme" ve "mevcut sistemi dönüştürme" potansiyelini de içlerinde barındırdıklarının farkına vardılar.

Feminist kültür eleştirmenleri, popüler kültür ürünlerinin toplumdaki siyah beyaz görüntüsünün arasında grilerin de olduğunu ortaya koyarken, bu ürünlerin farklı ve çoklu olarak nasıl okunabileceğini ve kadınlarla bu ürünler arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalıştılar. Kısaca bir kısım araştırmacı doğrudan metinlerle ilgilenirken, bir kısım araştırmacı da bu ürünlerin tüketicileriyle, kadınlarla etnografik çalışmalar yürüttü.

Türkiye Harlequin ile neredeyse 20 yıldır tanışıyor, ama bu konuda hiçbir araştırma yapılmamıştır. Tania Modleski'nin *Hınçla Sevmek* adındaki kitabının özet çevirisi dışında, bir tek Mutlu Binark ile Süleyman İrvan'ın çeviri derlemeleri *Kadın ve Popüler Kültür*'den söz edilebilir. Bu konuda Batıda yapılmış araştırmaları aktaran ve 1995 yılında yayınlanan *Kadın ve Popüler Kültür*, bugüne değin çok fazla ilgi çekmedi. Popüler kültür ürünlerine feminist yaklaşım ile yapılacak çalışmalarda Türkçede yayınlanmış temel başvuru kaynaklarından biri olan bu derleme, umarım bundan sonra daha fazla ilgi çeker...

Harlequin'leri kimler tüketiyor?

Soru, "Harlequin'leri kimler okuyor?" diye de sorulabilirdi, ama edebiyat eserlerinin okunacağı, fakat bu tür popüler kültür ürünlerinin tüketileceği mantığından yola çıkarak, okuyucu yerine özellikle tüketici kavramını kullanmayı tercih ediyorum.

Bu konuda ilk çalışmayı yapan Tania Modleski, "...bu metinlerin popülerliğini, işyerini ve aileyi büyük çapta yeniden yapılandıracak taleplerde bulunmayı artık istemeyen kadınları evlerinde mutlu etmeyi tasarlayan bir grup ataerkil kapitalistin başarılı komplosuna atfeden teorilerle yetinemeyiz..." der: "...Evde ve işyerinde yapılacak değişiklikler çoğumuzu ürkütebilir, çünkü bu sadece toplumsal değil fiziksel hayatımızın da bütünüyle yeniden örgütlenmesine neden olur. Ataerkil muhafazakâr görüşü benimseyip bu metinleri aşağılamak, görmezden gelmek yerine, onlara farklı okumalarla bakıp/inceleyip, yeni ve farklı feminist yorumlar getirmenin gerekliliği ortaya çıkmaktadır..." (*Hınçla Sevmek...* s. 33)

Modleski'nin en büyük katkısı, kültürel çalışmaların da etkisi ile bu ürünleri farklı okumalardan geçirerek, yeni bir feminist eleştirel okuma tekniği geliştirilebileceğini söylemek oldu. Harlequin'lerdeki kadın imgesini aktarırken göstergebilimsel, yapısalcı ve Marksist yöntemleri kullanan Modleski, bu romanslardaki imgelerin çelişkilerinin kadınların ataerki altında ezilmesiyle tutarlı olduğunu gösterdi. Bunun yanı sıra, anlatılanların kadınların değersizleştirilmiş statüsüne karşı "protesto ve direniş öğelerini" barındırma tarzlarına da işaret etti...

> 'Hafif', 'önemsiz' ve 'kadınsı' olarak nitelendirilen ve tüketici kitlesinin büyük bir çoğunluğunu kadınların oluşturduğu 'romans'lara ilişkin kadın bakış açısı ile yapılmış araştırmalar çok kısa bir geçmişe sahip.

"Helen o gece neler düşündüğümü bir bilsen. Gördüğün kabus için kendimi suçluyor, kendimden utanıyor, seni zorladığım için kendimden nefret ediyordum."

"Ama ertesi sabah o kadar soğuktun ki..." diye başladı Helen.

"Nasıl olmam? Yanına gelip diz çöküp özür dilemek istedim. Bir daha asla denemeyeceğimi, kendimden utandığımı söylemek istedim. Oysa sen hiç umursamıyordun bile... Helen, şu son birkaç gün cehennem azabı yaşadım. Yemedim, içmedim, uyumadım. Her şeyi yitirdiğimi sandım."

(Anne Mather, *Sahte Evlilik*, Gelişim Yay., Beyaz Dizi -6, 1981, s.164)

Genellikle romansların sonunda, Harlequin kadınının erkeği dize getirdiği andaki tatmin duygusu, intikam fantezisi böyle bir şeyi kendi yaşamında asla düşünemeyecek kadın okura da aynı tatmini yaşatır. Tatminden ve fantezi kurmaktan öte böyle bir deneyimi 'emaneten' bile olsa yaşamak, kadının hayata direnme noktalarından biri olarak düşünülebilir.

"Boşversene bunlara. Ben ne güne duruyorum? Sana Noel'de cici bir armağan alabilirim..."

Amanda kanının beynine sıçradığını hissetti. Yine de elinden geldiğince sakin bir sesle, "Aman da ne kadar da cömertsiniz Mr. Stowe..." dedi.

Genç adam yüksek bir kahkaha savurdu... ve başını Amanda'ya çevirerek, "Belki de böyle bir arabayı kendin alacak kadar para kazanabilirsin" dedi.

"Beni aşağılama Drake," diye haykırdı genç kadın.

(Kathleen O'Brien, *Sanki Yeniden Dündü*, Gelişim Yay., Beyaz Dizi -676-, 1990, s. 61)

Zaten hayatının çok büyük bir kısmında öfke ve düşkırıklığı içinde yaşayan kadın, Harlequin kadınının öfke ve düşkırıklığı ile kendisininkileri özdeşleştirerek hayata direnmenin başka bir yolunu daha keşfeder. Sonuçta birçok feminist eleştirmenin söylediklerinin aksine bu romanslar kadınları aktif kılar. Kadınlar genellikle kendi konumlarını aşağılamak, küçültmek ve geride tutmak için kullandıkları enerjilerini, özdeşleştirme süreciyle bu kez de kendilerini onaylama ve kanıtlama biçimine dönüştürürler. Bu süreç, kendilerini keşfetme ve geliştirme çabalarına kadar gidebileceği gibi, öfkelerini ve düşkırıklıklarını bastırarak yaşamlarını katlanabilir hale getirme çabasına da dönüşebilir. Kendilerini keşfetme ve geliştirme, yeni Harlequin yazarları doğmasına bile yol açabilecek derecede önemli bir süreçtir. Böyle bir süreç söz konusu olduğunda kadınlar artık kendilerini kuşatan toplumsal yapıları sorgulamaya başlayabilirler. Bu sorgulama sayesinde Harlequin'leri kendi deneyimlerini de aktarabilecekleri bir araç haline getirebilirler.

Kadınların aslında yeğlenen okumalara muhalif tarzda okumalar gerçekleştirdiklerine dair önemli ve ikna edici kanıtlar Radway'in modern romansların tüketicileriyle yaptığı mülakatlarda görülebilir. (Janice Radway, "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri", *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yay., 1995, Ankara, s. 119-146)

Radway'in yaptığı mülakatlar, kadınların romansları, eşler ve anneler olarak sürdürdükleri gündelik hayatın değişmez fiziksel ve duygusal taleplerinin geçici bir telafisi olarak okuduklarını gösterir. Tükenen enerjilerini yeniden kazanmak, sorumluluklarından ve

kendilerinden beklenen sürekli özverili olma rolünden geçici olarak kurtulmak, bir tür "bağımsızlık ilanı" ile kendilerine, kendi ilgileri ve gereksinimleri doğrultusunda hareket edebilecekleri "mekân" ve "zaman" sağlar. Bir kadınla bir erkeğin ilişkisini anlatan bu romanslarda kadının aşkı ile erkeği dize getirmesi bir zafer olarak görülür. Birçok feminist kültür eleştirmeni, Harlequin'lerin daha güçlü olan erkeğin kollarına kendini bırakan, yardıma muhtaç, edilgin ve zayıf kadın hakkında olduğunu ileri sürer. Halbuki tüketicilere göre, romansın sonunda yenilgiye uğrayan aslında erkektir, çünkü kadın erkeğe kendine (kadına) nasıl değer vermesi gerektiğini öğreterek zafer kazanmıştır. Kadınların bu romansları okumalarındaki başka bir neden de, bu etkinliğin onların olağanüstü bir erkekten ilgi ve şefkat gören kadın kahraman ile özdeşleşmelerine geçici de olsa olanak tanımasıdır. Satın aldıkları her Harlequin ile aynı zamanda kişisel bir alan ve emanet bir ilgi de satın alırlar.

Kısaca kadınlar Harlequin'leri tüketerek bir taraftan kendilerini tanımlayan toplumsal rollerin gereklerinden geçici olarak kurtulurlar diğer taraftan da önceden kabul ettikleri bu rollerin gereksinimleri için psikolojik doyum elde ederler.

Harlequin'ler incelenirken yukarıda belirtilenlerin yanında; bu romansların aynı zamanda, kadınlara meşgul oldukları eviçi dünyasının oldukça değerli olduğunu gösterdiğinin akılda tutulması gerekmektedir. Yani kadının ataerkil toplumsal sistem içinde sürekli yeniden inşa edildiği rahatça söylenebilir. Kadınların, bu inşaanın en inatçı istemlerinden bazılarına direnmelerine olanak sağlamasına karşın, romansları okumak, nihaî olarak ataerkini koruyabilir, çünkü kadınlara işgal ettikleri alanın doğru ve doyurucu olduğu ve bu alan içerisinde tüm gereksinimlerinin karşılanabileceği güvencesi verilir.

Peki ya üretenler?

Harlequin'leri üretenlerin hepsi kadın. En azından kitapların üstündeki yazar adı hep bir kadına ait. Yayınevinin İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Avusturalya ve Yeni Zelanda başta olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerinden 700 kadar yazarı var. Yazarlar hakkında, bazı kitapların içinde yer alan yaşam öykülerine bakıldığında şöyle bir genelleme yapılabilir; Harlequin yazarları çoğunlukla orta halli, orta yaşlı, eğitimli, evli, çocuklu ve beyaz kadınlardır.

Birkaç tane Harlequin okunduğunda, bu romansların standart bir formatının olduğu rahatça görülebilir. Nitekim Harlequin Yayıncılık, yazarlarına romansların standart formatı hakkında bilgi içeren mektuplar gönderir. Modleski'nin araştırmasında Harlequin'lerin standart formatı şu şekilde sunulmuştur; "Harlequin'ler mutlu sonla biten, konusu iyi seçilmiş güçlü romanslardır. Kadın kahra-

Tanınmamış yazarlar tarafından yazılan beyaz diziler, Danielle Steel gibi ünlü romans yazarlarının kitaplarından çok daha fazla satıyor.

manın bakış açısından ve üçüncü tekil kişinin ağzından anlatılırlar. Gizem ve macera öğeleri olabilir, ancak bunlar romansın konusuna tabi olmalıdır. Olaylar günümüzde yaşanır ve otantik olmak şartıyla dünyanın herhangi bir yerinde geçebilir" (Modleski, *s. 34*).

Harlequin'lerin üçüncü tekil kişi ile yazılmasının temel nedeni, romansın kahramanı ile okur arasındaki mesafenin en aza indirilmesidir. Böylece okur kendini kadın kahraman ile daha kolay özdeşleştirebilir ve kahramanın fantezisini kendi fantezisi olarak görebilir.

Bunların yanı sıra kitapların 150-200 sayfayı geçmemesi gibi, romansın ait olduğu seriye göre kahramanların yaşlarının, statülerinin, romansın cinsellik düzeyinin de belli standartları vardır. Romans yazarlarından, bir-iki yıl lisans eğitimi almış, orta sınıf, ev kadını-annenin anlayabileceği ve tanışık olduğu sözcükleri kullanmaları beklenir. Böylece okuyucular tanışık oldukları bu sözcüklerle yine yakından tanıdıkları dünyanın kurgusal bir kopyasını inşa ederler. Bu da okuyucu kadının sıradan yaşamının geçtiği dünyayı doğallaştırır ve onaylar. Harlequin'lerin çevrilerek yayınlandığı ülkelerde yazarların yanı sıra çevirmenlere de çeviri yaparken uymaları gereken kuralları içeren mektuplar gönderilir. Çevirmenlerden yumuşak bir dil kullanmaları, sansüre takılmamak için aşk sahnelerinde belirli limitlere uyınaları –ki bugün için pek geçerli değil–, he/she'lerin bol olduğu yerlerde kahramanları tanıtınak için genç kadın, genç erkek, genç adam, güzel kadın, çapkın adam gibi sözcükleri kullanmaları istenir.

Şimdi de ürün...

Harlequin Türkiye ile 1995 ve 1997 yıllarında yapılan görüşmelerden özetleyerek aktarıyorum: Kanadalı bir yayıncı olan Richard Bonny Castle 1949 yılında ülkesindeki cep kitapları talebini değerlendirmek amacıyla bir yayınevi kuruyor. Bu yayınevi 1950'lerde adını 16. yüzyıl İtalyan "Commedia dell'Arte"da romantizmin simgesi olan karakterinden alıyor: Harlequin. Şirket, 1957 yılına kadar aşk romanlarının yanı sıra macera, gerilim ve kovboy romanları ve hatta çeşitli klasiklerin yeni basımlarını yayınlıyor. Harlequin Yayıncılık, "sonu mutlu biten bu tatlı küçük kitapların" iyi iş yaptığına karar vererek, 1957 yılında, 1908'den beri yayın yapan İngiliz Mills&Boon şirketinin aşk romanlarının bazı haklarını satın alıyor ve yayınlarını bu çizgide yoğunlaştırıyor. 1964 yılında Harlequin yayıncılık kitap listesine göz atıldığında "aşk romanlarının" çoğunluğu oluşturduğu görülebilir. 1971 yılında Mills&Boon Yayıncılığı satın alan Harlequin, 1972-1984 yılları arasında denizaşırı girişimlerde bulunuyor, başka ülkelerde şubeler ve ortaklıklar kuruyor ve çeşitli yayın şirketleri ile lisans anlaşmaları yapıyor. Harlequin Yayıncılık, 1970'lerde 12 ülkede yayın yaparken 1997 yılına gelindiğinde 100 ülkeye, 23 dile yayılmış durumdadır.

1970'lerde 3 milyon olan yıllık satışlar 1984 yılında 200 milyona ulaşmıştır. Harlequin'ler ile ilgili akademik araştırmaların 1980'li yılların başında yapılmaya başlanmasının bir nedeni de, bu kitapların satışındaki

anormal yükseliş olabilir. Harlequin'lerin dünya üzerinde bu şekilde yaygınlaşmasıyla birlikte, kitapların türleri de artırılmıştır. 1970 yılında ayda iki diziden 8 kitap yayınlanırken, 1980'lerin başında bu sayı, ayda 14 değişik diziden 130 kitaba yükselmiştir. 1990'lara gelindiğinde artık kendi tarzında gelişen her dizi ve her dizinin okur grupları belirlenmiştir. Yılda 170 milyon kitap satışıyla 200 milyon dolar kazanç sağlayan bu şirket 1981 yılında TorStar Corp. tarafından satın alınmıştır. 1984 yılında Simon&Schusster, Silhouette adıyla aşk romanları piyasasında ikinci sıraya oturunca, Harlequin, bu kitapların yayın haklarını da satın almıştır. Bu iki kuruluşun güçleri farklı oluşlarında gizliydi ve bu yüzden Harlequin bu iki ürünü birleştirmeyi asla düşünmeden, okurların zevk aldığı rekabeti sürdürüyor.

Harlequin 1949'dan bu yana okuyucularına 3.5-4 milyara yakın kitap sunmuş oluyor.

Pazarlama Stratejisi

Geleneksel bir yol izleyen yayıncılık sektöründe, Harlequin her zaman farklı olmayı başarmıştır. Bilinen tanıtım yöntemlerinin dışında, Harlequin "aktif" pazarlama tekniklerini seçmiştir. Harlequin'in en büyük farklılığı yayıncılıkta "paket" satış uygulamasını olmuştur. Kitaplar Mills&Boon, Harlequin ya da Silhouette olarak tanınır. Tüketici tarafından yazar adı ya da roman türü ikincil olarak akla gelir ve aranır. Okurun tanıdığı ve aradığı yazar adından öte, Harlequin adı ve tarzıdır.

Harlequin'lerin kapakları, okurun dizileri seçmesinde yardımcı olacak bir anlayışta düzenlenmiştir. Kapak resimleri/fotoğrafları kadın ve erkek kahraman ile birlikte öykünün duygusallık derecesini belli eden birkaç küçük detay verir. Yapılan anketlerin sonucu kitap kapaklarında fotoğraftan çok resim kullanılmasının okurlar tarafından tercih edildiğini ortaya koymaktadır. Kapak, boy, kalınlık, sayfa düzeni, kullanılan harf puntosu ürünün standardizasyonu için dikkat edilen noktalardır. Böylece baskı ve dağıtımda da ekonomik bir yöntem uygulanır, sonuçta da sağlanan kazanç kitabın fiyatına yansıtılır. Harlequin'lerin diğer ürünlerden daha ucuz olmasının bir nedeni de budur.

Kitapların büyük bir kısmı süpermarket gazete bayileri ve büyük mağazalarda satışa sunulur. Dergi gibi aylıktır ve okura geniş bir seçim şansı sunar. Düzenli bir yayın olduğu için de okurun bütçesi içinde düzenli ve planlı bir alışverişe dönüşür.

Satış ve tüketici araştırması yapmak Harlequin'in rutin işlerindendir. Mevcut dizilerin ne kadar benimsendiğini değerlendirmek için okuyucu mektuplarından ve perakendeci panellerinden yararlanılır; odak grupları ve anketler, yeni bir dizinin ya da kapak tasarımının ömürlü olup olamayacağını belirler.

> Harlequin'lerin çevrilerek yayımlandığı ülkelerde çevirmenlere çeviri yaparken uymaları gereken kuralları içeren mektuplar gönderilir. Yumuşak bir dil kullanmaları, sansüre takılmamak için aşk sahnelerinde belirli limitlere uymaları istenir.

Harlequin, ürün geliştirme, standart üretim ve pazarlama konularında öyle bir sistem kurmuştur ki, Hollanda'da her 1.000 kişiye 900 Harlequin romanı düşerken, İngiltere'de 15 yaşın üstündeki kadın okuyucu oranı %90'ı bulmaktadır! Almanya'daki şube, kuruluşunun dördüncü haftasında 4.000 satış noktasında Harlequin'leri sergilemiştir. 1992 yılında açılan Macaristan Harlequin'i, bir yıl sonra 11 milyon nüfuslu ülkede 7 milyonun üstünde kitap satmayı başarmıştır. Harlequin'in piyasadaki erişilmez konumunu sağlayan son unsur da posta ile okuyucuya doğrudan ulaşma yöntemidir. Bu sistem Türkiye'de 1994 yılından beri uygulanmaktadır, fakat fazla talep görmemiştir. 1994 yılından beri abone sayısı 50'yi geçmemiştir.

Geçtiğimiz yıllarda Türkiye'de Harlequin'in tanıtımı için "cross-promotion" tekniği ile kadın dergileri kullanıldı. Dergilere bedava dağıtacakları kitaplar karşılığında tam sayfa bedava reklam verildi. Dönem dönem bazı radyolarda spot reklamlar yayınlandı. 1996 yılında yapılan bir pazar araştırmasında, ürünlerin Türkiye çapında çok fazla tanınmadığı ve özellikle dağıtımında ciddi aksaklıkların olduğu ortaya çıktı. Diğer kitaplardan biraz daha ucuz olmakla birlikte Harlequin'ler Türkiye için yine de pahalı sayılıyor. Onun içindir ki ikinci el piyasası, Harlequin Türkiye'nin en büyük rakibi.

Türkiye'de 1995 yılında ayda 5 dizi/10 kitap olarak piyasaya sürülen Harlequin'ler, 1996 yılında 4 dizi/9 kitaba ve Temmuz 1997'de ise 3 dizi/8 kitaba düşürüldü. Bu düşüşteki temel neden yeni dizilerin beklenen ilgiyi görmemiş olması. Türkiye'de yayınlanan diziler şunlar:

1. **Romance** (*Beyaz* Dizi), ayda 4 kitap
2. **Desire** (*Kırmızı* Dizi), ayda 2 kitap
3. **Temptation** (*Mor* Dizi), ayda 2 kitap
4. **Gerilim** (Temmuz 97'de sona erdi)
5. **Gelincik** (1996'da yayınına son verildi)

Bu dizilerin yanı sıra 1995 yazından itibaren Mayıs, Haziran, Temmuz ve Ağustos aylarında 4 özel sayı yayınlanmakta. Dizilerin arasında belirgin bir satış farkı yok. Böyle bir farklılaşmaya gidilmesinin en temel nedeni pazar/okur çeşitlenmesi... Diziler, kitapların uzunluğuna, karakterlerin yaş ve statülerine, cinsellik düzeyine göre ayrılırlar. Örneğin Türkiye'de yayınlanan *Desire* ve *Temptation* dizilerinde cinsellik *Romance* dizisine göre daha ayrıntılı olarak işlenir. *Temptation* diğer dizilere göre biraz daha kalındır ve macera ağırlıklıdır. Toplumsal dönüşümlerle birlikte Harlequin'ler de değişime ayak uydurmaya

SARMAL YAYINEVİ
Yaşamın İsyanı

Modernite ve Holocaust
Zygmunt Bauman
Tr: S. Sertabiboğlu

Zygmunt Bauman'ın Avrupa AMALFI Toplumbilim ve Toplumsal Kuram Ödülü'nü alan bu yapıtında moderniteyi kavrayış biçimimizin Holocaust'un öneminin nasıl göz ardı edilmesine yol açtığını sergiliyor. Holocaust'un köklerinin modernitenin doğasının derinliklerinde yattığını vurgulayan Bauman,bu yaptında insanlık tarihinin bu en korkunç soykırımından asıl sorumlunun modern devlet ve onun kusursuz işleyen bürokrasisi, verimlilik peşinde koşan akılsallığı olduğunu öne sürüyor.

Modernite ve Holocaust'un bugün ülkemizde de tartışılmakta olan, tartışılması ertelenen ya da tartışılmasına el konulan birçok konuya kuramsal ışık tutacağına inanıyoruz.

Ruh Avcısı
Frank Herbert Tr: Almıla Özdek

Dune dizisinin yazarı Frank Herbert'den yeni bir bilimkurgu romanı.

Hoquat dünyası onu Charles Hobuhet olarak tanıyordu. Oysa modern ruh katilinin sessiz izleyicisiydi o.

Ruh Dünyası onu Katsuk olarak biliyordu. Bir öç alıcıydı o. Cehennemde ve dünyada kanın kanla yıkandığı bir adaleti sağlıyordu.

13 yaşındaki hoquat tutsağı David Marshal onu bir fidyeci olarak biliyordu. Bir arkadaş, bir öğretmen ve bir cellattı o.

Kutsal Dedektiflik Bürosu
Douglas Adams Tr: Sevil Cerit

Otostopçu dizisinin yazarı Douglas Adams'dan yeni bir kitap.

"Elektronik Keşiş, bulaşık makinası ve video kayıt cihazı gibi, zaman kaybını önlemek için yapılmış bir makinaydı. Bulaşık makinaları can sıkıcı tabakları sizin için yıkar, böylece sizi onları yıkama sıkıntısından kurtarır. Elektronik Keşişler de sizin için bir şeylere inanır ve böylece, herkesin sizden inanmanızı beklediği bütün o şeylere inanmak gibi, gittikçe zahmeti artan bir işi yapmaktan sizi kurtarır.

Ne yazık ki, bu Elektronik Keşiş'te bir arıza meydana gelmişti ..."

Babıali Cad. Pak Han 16/4 Cağaloğlu
Tel: 512 70 20 - Fax: 522 45 78

çalışmaktadırlar ama yine de bazı değişmez kurallara değinmek yerinde olur.

Harlequin Kadını

Harlequin kadını genç ve fiziksel olarak sağlıklıdır. Güzeldir fakat güzelliğini ortaya çıkaracak doğru erkek gelinceye kadar bu özelliğinin farkında değildir. İngiliz, Amerikalı, Avustralyalı ya da Yeni Zelandalıdır ve beyazdır. Maddi durumu çoğunlukla Harlequin erkeğinden daha kötüdür. Sekreterlik, öğretmenlik ve dadılık en gözde meslekleridir. Çocukları sever. Harlequin erkeğinden nefret eder, romanın ortalarına kadar... Ortalarda bir yerde ona duyduğu aşkı bir anda anlar. Maddi durumu ne olursa olsun giysi dolabında mutlaka ipek bir gece elbisesi vardır. En önemlisi bakire ve masumdur.

Son 20 yıl, Harlequin kadınını biraz değiştirdi. Harlequin kadını hâlâ beyaz ve güzel ve hâlâ Harlequin erkeğinden nefret ediyor, fakat artık bakirelik çok önemli değil. Harlequin kadını artık dul olabilir, tek başına çocuğunu yetiştiren bir anne olabilir. Meslekleri de çeşitlenmiştir, artık doktor, mühendis, ormancı, arkeolog, akademisyen vs. olabilir. Eşcinsellik üzerinde tartışılan bir konu olabilmiştir, kahramanların yakınlarından bazıları eşcinseldir, siyahtır.

Öteki Kadın

Harlequin'in öteki kadını diğeri için tehlikeli olacak kadar genç ama masumiyete sahip olmayacak kadar yaşlıdır. Nefes kesecek kadar güzel, entrika düşkünü, seksi ve maceracıdır. Fakat Harlequin kadını tarafından yenilmeye mahkumdur.

Harlequin Erkeği

Yakışıklı, sağlıklı, güçlü, deneyimli, zengin ve Harlequin kadınından en az 10 yaş büyüktür. Genellikle yatırımcı, çok ünlü bir aileden gelen doktor, ünlü bir mühendis, çok önemli bir yazar vs. olabilir. Harlequin erkeği de çoğunlukla İngiliz, Amerikalı, Avusturalyalı ve beyazdır. Harlequin kadınından farklı olarak, İtalyan, İspanyol, Güney Amerikalı, Fransız, Yunanlı, Arap vs. olabilir. Bu durumda da ailesinin bir tarafı, genellikle anne tarafı İngiliz ya da Amerikalıdır. Harlequin kadınına ilk görüşte çarpılır ama bunu belli etmez, onu aşağılar ve hatta ondan nefret eder. Romanın sonlarına yakın Harlequin kadınının başına gelen olağanüstü bir olay sonucunda, Harlequin erkeği onun sonsuz değerini anlar ve onu aslında başından beri bir saplantı halinde sevdiğinin farkına varır.

Toplumsal dönüşümler Harlequin erkeğini değiştirmiştir: En önemli değişiklik yaş konusunda: Artık Harlequin erkeği ile kadınının yaşları daha yakındır ve bazı romanlarda kadın daha yaşlı bile olabilir. Daha önce kâhyaların yardımı ile yaşamını sürdüren erkek artık yemek yapıp evini güzelce temizleyebiliyor. Tek başına çocuğunu büyütme gücüne bile sahip.

Harlequin'lerin değişmez tutuculuğu, roman sonunda kendini gösterir; öykü hep mutlu bir evlilikle biter.

Onlar erer muratlarına, biz çıkarız kerevetine... ◆

DEĞİNİLEN KİTAPLAR

Süleyman İrvan - Mutlu Binark (der.), *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yayınları, 1995.

Tania Modleski, *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantazi Üretimi*, Çev.: Yavuz Alogan, Pencere Yay., İstanbul

Ian Ang (1982), *Watching Dallas*, Methuen&Co. Ltd., USA

Janice Radway (1984), *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature,* The Uni. of North Carolina Press, USA

Jean Radford (1986), *The Progress of Romance*, Routledge, London

"Her şeyi var, hiçbir şeye sahip değil"

AHMET ÇİĞDEM

Jean Paul Sartre
Aydınlar Üzerine
Çeviren: Aysel Bora
Can Yayınları, 1997, 98 s.

•

Zygmunt Bauman
Yasa Koyucular ile Yorumcular
Çeviren: Kemal Atakay
Metis Yayınları, 1996, 238 s.

Entellektüel kavramı modernliğin diğer bütün başat kavramları gibi arkasında uzun bir geçmişin izlerini taşıyor ve her yeniden ele alınışında, çağdaş kötümserliğin iştiyakla beslediği bir "düşüş tarihi"nin aslî unsurlarından birisi olarak beliriyor. Böylece ya tek başına sahip olduğu özellikleriyle ya da bir grup olarak taşıdığı niteliklerle entellektüelin varoluşuna yahut işlevlerine yönelik bir "düşüşün" tesbit edilmesinden, bu düşüşün entellektüelin tarihsel mekânlarına ve patronaj ilişkilerine yansımasına uzanan sonuçlarının tartışılmasına kadar yayılmış bir bağlama varıyoruz. Bu bağlamda modernliğin serüvenini, yazılı kültürün modern zamanlardaki evrimini ve ayrışık söylemlerin hareketliliğini de tartışabiliriz. Sartre ve Bauman'ın metinleri farklı dönemlerde ve dolayısıyla farklı gerilimlerin itmesiyle ortaya çıkmış olmakla birlikte bu türden bir tartışmanın özgün iki örneği olarak önümüzde duruyor. Sartre'ın metni, bir tanımı ve bu tanımın gerekliliklerinin siyaset üzerinden devşirilebildiği *posthistoire*'ın öncesine ait, atak ve pervasız; bağlılıklarını ve güçsüzlüklerini gizlemekten çok dışa vurmayı, çelişkileri taşınabildikleri sınıra kadar taşımayı amaçlıyor. Bauman'la birlikte bizi saran akademik dinginlik ve kavramsal yoğunluk, modern ve postmodern uslûblara haklarını ayrı ayrı veren bir tevazuya dönüşüyor. Sartre'ın entellektüel varoluşu belirleyen "sivri" ve Türkçe çeviride en azından Sartre için geçerli olan "aydın" kavramının etrafında özellikle Türkiye'de bir yığın mistifikasyonlara yol açan belirlemeler (örneğin "aydın yalnızdır" ya da "üstüne vazife olmayan işlerle ilgilenir"), Bauman'ın anlatısında, düşüş sürecinin (bir yasa koyucu olarak entellektüelden, yorumcu bir varlık olarak entellektüele) vurguları olarak kalıyor.

Sartre hem kendi kişiliğinde müseccem hale gelen hem de içine doğduğu geleneğin entellektüeli Aydınlanma'nın *les philosophes*'undan başlayarak modern toplumun putkırıcısı konumuna yerleştiren bir tutumu yansıtıyor. "Sürekli özeleştiriye" ve "ezilen

Zygmunt Bauman

sınıfların eylemlerine somut ve şartsız katılmaya" çağrılan, mit, gelenek ve dinin yeni görünümleri olarak ideolojinin doğuşuna karşı savaşmaya, halkın kültürünü yükseltmeye, ezilen sınıflar için pratik bilgi teknisyenleri yetiştirmeye, kendi hedefleriyle bütün insanlar tarafından paylaşılacak bir hedef arasında uyum yaratmaya, bu uyumla çalışan sınıfların tarihsel hedeflerini özdeşleştirerek toplumsal eylemliliği radikalleştirmeye, her türlü iktidara karşı çıkmaya davet edilen *(s. 52-3)* bir varlık olarak "aydın", böylelikle pratik olarak belirlendiği patronaj ilişkilerini tersine çevirebilir. Zira sözkonusu aydının varoluşu, burjuvazinin sınıfsal oluşumuyla eşzamanlıdır; varlığı burjuva toplumuna emilidir. Onsekizinci yüzyılın "pratik bilgi teknisyenleri" toplumsal bütünün hemen her alanında işlevsel olabilecek bir bilgi yumağına, yâni ansiklopediye sahiptiler. Bu ansiklopedinin kılavuzluğunda kapitalist pazar, modern ulus-devlet bütün kurumlarıyla ve değerleriyle vücut bulmuştu. Elbette, giderek aydının "şeyleşmesi" ya da "demir kafesi" olarak. Burada "hiç kimse onu istememekte, hiç kimse tanımamakta (ne devlet, ne seçkinler iktidarı, ne baskı grupları, ne sömürülen sınıfların aygıtları, ne kitleler); onun *söylediklerine* duyarlı olunabilir ama varoluşuna aldırılmaz..." *(s. 33)*. Sartre'ın aydını varoluşundan ötürü evrensel bir öz taşıyordu; aydın üzerindeki bütün pozitif vurgular buradan kaynaklanır. Ancak aydın işlevlerinden ötürü zorunlu olarak tikelin tahakkümü altına girer, yâni bütün insanlığa yönelik bilgisinin ya da tavrının sadece belirli insanlara yaradığının mutsuz bilincine varır, yâni tedirginliğine. Sartre'ın hayatıyla da gösterdiği gibi, aydını mümkün kılan, modern zamanlar için bir *duruş*tur, tedirginliğin duruşu. Varoluşuyla evrensel, işlevleriyle tikel kalan bir varlık olarak aydın konumunun çelişkisi, belki yalnızca bu duruşla belirlenebilir. "Somut evrenseli", varoluşunu işlevlerine aktarmayı deneyen, kendi dilini kitlelerin diline eklemleyebilen, kendi dilinin özgünlüğünü bu dildeki evrenseli feda etmeden sergileyen bir duruşla.

Bauman, Sartre'ın entellektüeli varoluşuna ve işlevlerine bölen görüşünü, "işlevler" esasında sürdürüyor ve egemenliğin egemen değil, "entellektüeller tarafınca türetilmekte, rafineleştirilmekte ya da mantıksal açıdan geliştirilmekte" *(s. 26)* oluşuna yaptığı vurguyla, entellektüelin doğmasına neden olan vasatın bilgi/iktidar ikiliğinde nasıl biçimlendiğini gösteriyor ve tıpkı her "düşüş tarihi"nde olduğu gibi sürecin başlangıcına özel bir anlam atfederek entellektüelin kendi varlığını kurmadaki stratejisinin, yâni kendi hayat biçimini, konumsal ve hangi kavramın maskesinde gerçekleşirse gerçekleşsin tahak-

Sartre, aydını toplumsal eylemliliği radikalleştirmeye davet ediyordu...

kümün nesnesi olarak kalan "bilgi müşterilerine" bir model olarak sunma ve hayat biçimindeki değişiklikleri, toplumsal rejimlerin değişiklikleri olarak gösterme uğraşısını öne çıkarıyor. Entellektüelin bu süreçteki işlevlerini vazgeçilmez kılan, modern iktidarın pastoralliği ve yönlendiriciliğidir. Tebaanın iyiliğinin gözetilmesi, tebaanın da gözetilmesini ve denetlenmesini gerektirmektedir. Bu da tebaanın yönlendirilmesini, yâni bir hayat biçiminden belirlenmiş bir başka hayat biçimine sevkedilmesini zorunlu kılar *(s. 63)*. Entellektüel hem iktidarın pastoral niteliğinin, yâni sürekliliğinin ve bu sürekliliğin sağlanması için gerekli bilgi ve becerilerin, tekniklerin üretilmesi hem de yönlendiricilik niteliğinin yâni toplumsal düzenin yeniden üretimi ve iktidarın meşruiyeti için gerekli bir hayat biçiminin kurulması ve benimsenmesinin üstlenicisi olarak vardır. "Eğitimin iktidarın vazgeçilmez bir bileşeni" olmasıyla birlikte, "bilgili olanların yönetimini ve yönetici bir güç olarak bilgi"nin *(s. 84)* operasyonelliğinin sınanacağı bir alan olarak halk ve bu sınavın muhtevası olarak kültürün keşfi, entellektüelin görev ve sorumluluklarını artıracaktır. Halkın keşfi, halk ister mümkün ve muhtemel bütün sorunların kaynağı olarak görülsün isterse geleceğin esas kurucuları olarak kabul edilsin, zorunluydu. Devlet politikalarının rasyonel hâle getirilmesi ve "tehlikeli sınıfların" hizaya sokulması, kültürün "biçim vermeye" ve "ürün elde etmeye" dayalı erken tanımlarıyla kolaylıkla uzlaşır. Kültürün ruhsal bir formasyon, *bir duyarlık eğitimi* olarak kavranması, tarihsel olarak görece geç bir oluşumdur ve bir entellektüel stratejisi olarak anlamlıdır. Bir kere böylelikle eğitilen, denetlenilen, gözetlenilen kitlenin, halkın, müşterilerin her şeye rağmen *gelemeyecekleri* bir düzey olduğu ilân edilmekteydi. İkincisi entellektüeller varoluşlarının meşruiyetini sürdürmek üzere kendi hayat tarzlarını bir örnek örüntü olarak sunmaya devam etmek zorundaydılar. Oysa iktidarın otoritesinin kendilerine gerek duyulmaksızın etkin kılındığı, bütün toplumun pazar ve iktidar gerekliliklerine göre örgütlendiği, kitlelerin üretim ve tüketim kalıpları tarafından denetlendiği bir aşamaya varıldığında, entellektüeller kendi işlevlerinin pastoralliğine artık kimsenin ihtiyacı kalmadığını ve yönlendiricilik konusunda da diğer toplumsal seçkinlerle yarışamayacaklarını farketettiklerinde, bu zorunluluğun ortadan kalkmaya başladığını gördüler. Bu entellektüelin yasa koyucu olarak varolamayacağına işaret eden bir süreçti; sürecin sonunda, doğrudan entellektüellerin konumsal krizi olarak değerlendirilebilecek bir modernlik kriziyle karşılaşıldığı söylenecekti. Yorumcu olarak entellektüelin yeni-varoluşu bu krizi yatıştırma, atlatma ve aşma girişimlerinin mahiyetini göstermektedir. Postmodernite tartışmalarının başat temaları, modernliğe ilişkin kesinliklere şüpheyle bakılması ve hakikatin göreli kılınması tutumunun bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardı. Entellektüeli yasa koyucu olarak meşru ve mümkün yapan dünya bütün değerleri ve kurumlarıyla gerilediğinden ötürü, eleştirinin, beğeni ve kınamanın nesneleri ve muhtevaları da büyük ölçüde değişecek, olumsuzlamanın nesneleri, olumsallık nesnelerine dönüşeceklerdir. Yorumcu olarak entellektüelin cemaate bağlı konumu, yasa koyuculuğun hiç olmazsa cemaat-içi mümkün bulunmasından kaynaklanıyor. Cemaatler arasındaki anlam iletişimi, herhangi bir cemaate ait olmayanlara anlamların arkaplanlarının açıklanması ve aktarılması yorumculuğun işlevleri olarak beliriyor. Entellektüelin tarihine bakıldığında ve yasa koyucu varoluşuyla işlevleri karşılaştırıldığında, yorumcunun bir güç kaybı olarak varolduğu anlaşılabilir. Bu güç kaybının modern ve postmodern üslubdaki sonuçları Bauman'ın kaleminden bir "düşüş tarihi"nin ayrıntıları olarak sergileniyor.

Her "düşüş tarihi"nin mağdurlarına karşı gösterilmeye alışık olunan merhametin, entellektüellerden esirgenmesinin özel nedenleri vardır. Sartre ve Bauman, bize entellektüellerin sınıflara, iktidarlara ve diğer güç bloklarına karşı mesafe kazanmada başarılı olmadıklarını gösteriyor. Dolayısıyla bu cehennemin yaratılmasında inkâr edilemeyecek katkıları vardır. Üstelik varoluşları ve işlevleri, böyle bir yönelimin zaten ancak başka bir strateji olabileceğini gösterecek bir tarihe tanıklık etmiş durumda. Tanrıdan alınan kavramların ve gücün burjuvaziye, pazara, iktidarlara ve ulus-devletlere devredilmesi, entellektüelin aynı zamanda patronaj silsilesini de gösterir. Bugün akademyanın, araştırma kurumlarının ve medyanın patronajı, geleneksel patronaj ilişkilerinden farklıdır, çünkü bu patronaj hiçbir şeyi garanti etmemektedir. Entellektüel siniklik, bu güvensizliğin bir sonucudur ve bu nedenle entellektüel tıpkı bütün kitlesel ayartma tekniklerini kullanan siyasetci gibi, "audience"sına ulaşabilmek için her yolu deneyecektir. Bu açıdan entellektüellerin kişisel ilgi ve tercihleri, entellektüelin varoluşu ve işlevini belirleyici bir mahiyet taşımayacaktır. Sartre'ın sivriliği ve Bauman'ın ihtiyatlı yaklaşımının sonuçta "evrensel"in daha fazla insana anlatılabilmesi ve aktarılmasında birleşmesi anlamsız olmasa gerektir.

◆

Tonguç ve Enstitüleri

M. ASIM KARAÖMERLİOĞLU

Pakize Türkoğlu
Tonguç ve Enstitüleri
Yapı Kredi Yayınları, 1997, 570 s.

İsmail Hakkı Tonguç, Cumhuriyet dönemi eğitimcilerimizin en önemli ve saygıdeğerlerinden birisi kuşkusuz. 1935 ile 1946 yılları arasında İlköğretim Genel Müdürlüğü görevini yürütmüş, Köy Enstitülerinin gerek kurulmasında gerekse de yönetilmesinde en fazla katkısı bulunmuş bir aydın. Bilindiği üzere Köy Enstitüleri yakın tarihimizin en özgün, üzerinde en çok tartışma yaratan deneyimlerinden birisi. Resmî olarak 1940 yılında, fiilen 1937'de başlayan Köy Enstitüleri, köylüleri köylü öğretmenler tarafından, "iş içinde yaparak öğrenme" ilkesiyle ve ülkenin tarımsal ihtiyaçları doğrultusunda eğitmeyi hedeflemekteydi. 1945 sonrası Türkiye'de ve dünyada iç ve dış siyasal dengelerin değişmesi ve Enstitülerin çıkış hedefleriyle evrildikleri biçimin çelişmeye başlaması ülkemizin bu özgün deneyiminin önce Cumhuriyet Halk Partisi tarafından baltalanmasına ve nihayet 1950'lerde Demokrat Parti tarafından kapatılmasına neden oldu. İşte *Tonguç ve Enstitüleri* kendisi de bir Köy Enstitüsü çıkışlı öğretmen olan Pakize Türkoğlu'nun genelde Tonguç'u, özelde Köy Enstitülerini inceleyen bir yapıt.

Kitap beş ana bölümden oluşuyor. Birinci bölümde Tonguç'un hayatı ayrıntılı bir biçimde anlatılıyor. Okurlar bu bölümde Tonguç'un Balkanlar'dan Türkiye'ye gelişini, öğrencilik ve öğretmenlik yıllarını ve Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde çeşitli görevlerde neleri, hangi ilkelerle yapmak istediğinin öyküsünü bulacaklar. İkinci bölüm Köy Enstitülerinin kuruluş çalışmalarını, Tonguç'un bu konudaki ilkelerini, çalışmalarını ve Enstitüdeki eğitsel uygulamaları ele alıyor. Üçüncü bölüm Enstitülerin gelişimini, eğitim programını ve köylülere olan ilk etkilerini inceliyor. Dördüncü bölüm, kitabın bütünü göz önüne alındığında biraz kısa da olsa, Enstitülerin yıkım ve kapatılışını ve nihayet son bölüm de Enstitülerden geride kalan izleri sunuyor.

Köy Enstitüleri ve Tonguç üzerine Türkiye'de, özellikle de Enstitü çıkışlı aydınlar tarafından, çok şeyler yazıldı ve söylendi. Ancak bu konuda yazılıp tartışılanların çok büyük bir bölümü betimsel düzeyi aşamayan, yani analitik değeri düşük, tarihsel bağlamı yeterince dikkate almayan ve duygusal güdülerle yazılmış yapıtlar. Türkoğlu'nun yapıtının da maalesef bu zaaflarla malul olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, Tonguç ve Enstitülerin ele alındığı bu 570 sayfalık büyük boy kitabın, Türkiye'de 1932 sonrası son derece önemli olan "köycülük" ideolojisine hemen hemen hiç değinmemesi büyük bir zaaf. Oysa biliniyor ki Tonguç önemli bir "köycü", ayrıca 1930'larda rejimin önde gelen ideologlarında şu ya da bu şekilde bir köycülük var. Köycü ideolojilerin dünyada ve Türkiye'de 1930'larda neden yükseldiği tartışılmadığından, Köy Enstitüleri CHP'nin memleketi kalkındırmak, ilerletmek ve "iyiye, güzele" yöneltmek atılımının bir parçası olmalarının ötesinde algılanamıyor. Ayrıca kitapta Halk Partisinin 1930'lar boyunca köye ve köylüye yönelik yaklaşımları da yeterince incelenmediğinden hem Enstitülerin kuruluş nedenleri hem de kapatılması konularında okuyucuya doyurucu açıklamalarda bulunulamıyor.

İsmail Hakkı Tonguç

Tonguç ve Enstitüleri son derece uzun bir kitap olmasına rağmen kullandığı malzeme son derece yetersiz. Dayandığı ana kaynaklar Tonguç'un kendi yapıtları, özellikle de *Canlandırılacak Köy*, oğlu Engin Tonguç'un *Devrim Açısından Köy Enstitüleri ve Tonguç* ve Fay Kirby'nin *Türkiye'de Köy Enstitüleri* adlı çalışmaları. İkincil kaynaklardan sık sık yapılan uzun alıntılar zaman zaman kitabın okunmasını güçleştiriyor ve yapıtın gereğinden fazla uzun olmasına yol açıyor. Ancak bu nokta bir bakıma da kitabın olumlu bir yanı, şöyle ki, Enstitüler üzerine yapılmış birçok çalışma böylece tek bir kitapta toplanmış oluyor. Kitapta kullanılan malzemeler ile ilgili en önemli özellik Pakize Türkoğlu'nun kendi özgün anıları. Özellikle Hasanoğlan'daki eğitim üzerine yazarın düşüncelerinden ve gözlemlerinden oluşan anılar belki de kitabın en ilginç ve özgün yanı.

Tonguç ve Köy Enstitüleri üzerine yazılan hem menfi hem de müspet eserlerin çoğunda görülen bir özellik maalesef Pakize Türkoğlu'nun kitabına da damgasını vuruyor: Duygusallığın ötesine geçememe. Enstitülü öğretmen ve öğrencilerin uğradıkları haksız saldırı, yıldırma ve kara çalmanın inanılmaz boyutlara ulaştığı ülkemizde bir Enstitü çıkışlı öğretmenin bu duygusallığını anlamak mümkün. Ancak bu duygusallık konunun artıları eksileriyle çok boyutlu bir değerlendirmenin önünde büyük bir engel. Ni-

tekin kitaptaki Enstitüler ve Tonguç hakkındaki görüş ve yargılarda herhangi bir eleştirel boyut görebilmek mümkün değil. Ülkemizde köklü bir geleneği olan, her şeyi ya tamamıyla ak ya da tamamıyla kara görmek hastalığı maalesef bu kitapta da ortaya çıkıyor. Belki bu yüzdendir olası birçok soru sorulmuyor ya da cevapsız kalıyor. Örneğin enstitüler ve Tonguç'un hiç mi eleştirilecek yönleri yoktu? Ya da Enstitülerin yapısal açmazları nelerdi, köy kalkınmasını sadece eğitime havale etmenin sınırları ve zararları nelerdi, hele hele köy kalkınmasından ne anlaşıldığı ayrıca tartışılamaz mıydı? Kemal Tahir ve dönemin sosyalistlerinin bu kurumları "faşizan" nitelendirmeleri sadece parantez içinde değinilmenin ötesinde açıklanamaz mıydı? Tek Parti rejiminin kendi iktidarını kırlarda pekiştirmesi amacı ile partiye bağlı bir köylü gençlik yetiştirmek hiç mi önemli değildi? Gerçi bahsediliyor ama bazı köylülerin Enstitüler için toprak vermemekte direnmeleri neden yeterince açıklanmıyor? Yazara göre köylüler toprak ve Enstitü için çalışmak ve toprak vermek için hep sonuçta "ikna" ediliyorlar, ama peki ya edilemeyenler, direnmeye devam edenler? Enstitü inşaatlarında ve günlük işlerde zevkle çalışan öğrenciler yanında acaba fazla çalıştırıldıklarını düşünen ve bu yüzden Tonguç'a dilekçe dahi gönderen öğrencilere neden değinilmiyor? Okuyucu Enstitülerin olumlu yanları yanı sıra bunları da bilmek, görmek istiyor kitapta.

Pakize Türkoğlu'nun Köy Enstitüleri öyküsünün en zayıf yanını bu kurumların yıkımı ve kapatılmasıyla ilgili saptamalar oluşturuyor. Yazara göre CHP içindeki sağ kanat Enstitülerdeki "iş içinde yaparak öğrenme" ilkesini, okullarda gelişmeye başlayan demokratik yapılanmaları ve milliyetçiliğe yeterince önem verilmemesini beğenmiyorlar. Artı, Enstitüler toprak ağaları ve eşraf gibi birtakım kişileri korkutuyor. Kitaba göre İnönü ve Başbakan Saraçoğlu aslında bu işe sonuna kadar inanmış insanlar, ancak çevrelerindeki kişiler onları da kandırmayı başarıyorlar. Yani İnönü ve Saraçoğlu bu "demokratik" kurumu farkına varmayarak gözden çıkarıyorlar ya da ellerinden bir şey gelmiyor. Pakize Türkoğlu'nun sanırım bu noktada iki önemli gerçeği hiç farketmiyor: Birincisi Tek Parti dönemi belki "ilerici," "laik," "modernleşmeci" vb. sıfatlarla nitelenebilir, ki bunlar bile tartışmalıdır, ancak bu dönemi "demokrasiye" ulaşma kaygısıyla dolu bir dönem diye nitelendirmek kanımca hayallerimizi biraz fazla zorlamaktır. Bilakis, "demokrasi" dönemin birçok ileri geleni için olumsuz, kaçınılması gereken, Türkiye'nin yapısına uymayan bir tarzdır. O zaman da şu soru önem kazanıyor: Madem bu dönemde ülke genelinde demokrasi diye bir kaygı yoktu nasıl oluyor da rejim Köy Enstitüleri gibi bir kurumsallaşmayı içine sindirebiliyordu? Belki de başlangıcında dönemin normları içinde görülen, yani demokrasi kaygısı olmayan bir düzenleme, pratikte tam tersi yöne savrulmuştu, yani Enstitüler çizmeyi aşmaktaydı ve rejimin buna dur demesi gerekiyordu. Belki de o yüzden Türkiye'nin bu özgün ve gelecek vadeden deneyimi kolayca harcandı.

> Maalesef Enstitüler ve ülkemizin o 'unutulan yılları' hakkında doğru soruları soramıyor bu yapıt. Bu nedenle de Köy Enstitüleri ile ilgili daha doyurucu çalışmalar yapılmasının önemini bize bir kez daha hatırlatıyor.

Enstitülerin kapatılmasıyla ilgili Pakize Türkoğlu'nun göremediği ikinci ve daha önemli bir nokta da İnönü ve çevresinin yanlış değerlendirilmesinden kaynaklanıyor. Niyazi Berkes'in yakınlarda yayınlanan *Unutulan Yıllar* adlı hatıraları bu konuda çok aydınlatıcı, ikna edici ve ibret verici değerlendirmelerle dolu. Belki de bu iki kitabı beraber okumak gerekiyor. Berkes'e göre Saraçoğlu partide Hasan Ali Yücel grubunun karşısındaki sağcı bloğun başını çekiyor ve bizzat kendisi ırkçı ve turancıları destekleyen, Nazi Almanyası'na son derece sevecen bakan bir yönetici. Nitekim Alparslan Türkeş anılarında Saraçoğlu'nun en az kendileri kadar Türkçü ve ırkçı olduğunun altını çizer. Pakize Türkoğlu'nun için ise Saraçoğlu "sağduyulu," müspet ve "CHP'nin aydınlıkçı kanadından" bir başbakan ve çevresindekilerin etkisi altında kandırılıyor ya da elinden bir şey gelmiyor *(s. 486, 503)*. Berkes'in İnönü

Enstitüye gelmeden önce...

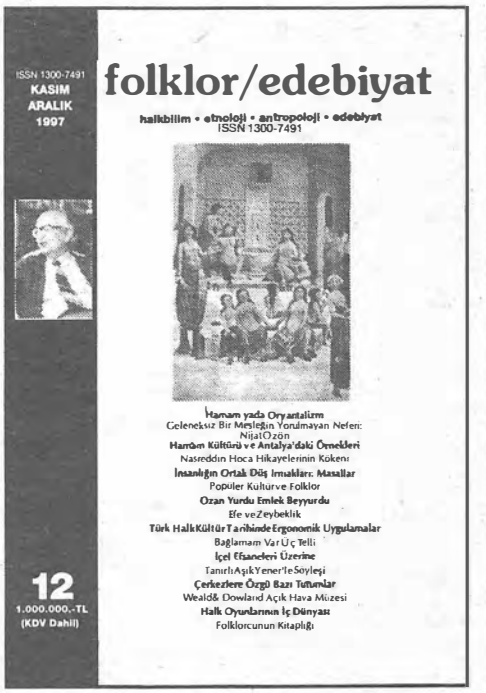
hakkındaki tespitleri ise Pakize Türkoğlu'nun senaryosunu iyice yanlışlıyor (unutmamak gerekir ki bu senaryo Türkiye'de sağcı olmayan cenahta genel kabul gören senaryodur). Berkes'e göre İnönü Türkiye'de "antikomünist" histeriyi çıkaranların arkasındaki gerçek güç. İnönü'nün bu tavrı birisi içsel diğeri dışsal iki nedene dayanıyor: Birinci neden ülke içinde yeni gelişen muhalefete "komünizm" suçlaması atarak hem onların sola yönelmelerini, birtakım solcularla ilişkilerini kesmek hem de bu çamur atma kampanyası ile muhalefeti yıpratmak. İkinci neden ise dış dengeler açısından bir anti-komünizm kampanyası ile Müttefiklere şirin görünmek ve ülkenin 1930'lar sonundan savaşın bitimine dek ortalığı kaplayan Nazi yanlısı politikalar ile içine düştüğü yalnızlıktan bu yolla kurtulmak. O zaman da yoğun bir anti-komünist kampanya bir taşla birkaç kuş vurabilecek bir taktik olarak ortaya çıkıyor. Var olmayan bir şeyi göstermek ise kolay olmuyor, ama yaratılıyor. Önce sosyalist partilere izin veriliyor, hem de Recep Peker hükümeti tarafından! Sonra da Üniversite olayları, Tan olayları, sosyalist partilerin kapatılması gibi nedenlerle kentlerde "tehlikeli" komünizm olgusunun varlığı sezdirilmeye çalışılıyor. Ancak Berkes'e göre bu da yetmiyor, İnönü'nün hem ülkenin içine hem de dışına komünistlerin köylere kadar her yeri sardığını da göstermesi gerekiyor. Köy Enstitüleri ise, ne yazık, bu iş için yegane ve biçilmiş kaftan oluyor. Sadece kentleri değil köyleri de saran bu tehlikenin kırlardaki yatağı Enstitüler oluyor! İnönü'nün Enstitüler için kılını bile kıpırdatmaması Berkes'in görüşlerini güçlendiriyor. Sonuçta Pakize Türkoğlu'nun çizdiği İnönü imajı ve bu imajın dayandığı Enstitülerin kapatılma kurgusu çok tartışmalı.

Maalesef Enstitüler ve ülkemizin o "unutulan yılları" hakkında doğru soruları soramıyor bu yapıt. Bu nedenle de Köy Enstitüleriyle ilgili daha doyurucu çalışmalar yapılmasının önemini bize bir kez daha hatırlatıyor. Öte yandan *Tonguç ve Enstitüleri*, Köy Enstitüleri ile ilgili kütüphanesinde kayda değer kaynağı olmayanların, özellikle de Kirby ve Tonguç'un yapıtlarını okumamışların, mutlaka alması ve okuması gereken bir yapıt. Bunun nedeni birçok konuyu sistematik bir şekilde, derli toplu barındırıyor ve tartışıyor oluşu. Bir de elbette sağ ve bağnaz çevreler dışındaki büyük çoğunluğun benimsediği açıklama dizgesini görmek için de bir başvuru kaynağı olabilir. ◆

Enstitüye geldikten sonra...

folklor/edebiyat

halkbilim • etnoloji • antropoloji • edebiyat dergisi



✔**Oryantalizm ya da Hamam**
✔Hamam Kültürü ve Antalya'daki Örnekleri
✔**Nasreddin Hoca Hikayelerinin Kökeni**
✔İnsanlığın Ortak Düş Irmakları: Masallar
✔**Popüler Kültür ve Folklor**
✔Bir Sosyal İsyancılık Geleneği Olarak: Zeybeklik ve Zeybekler
✔**Müzikte Kirlenme**
✔Çerkezlere Özgü Bazı Tutumlar
✔**Geleneksiz Bir Mesleğin Yorulmayan Neferi: NİJAT ÖZÖN**
ve diğer yazılarla ...

Bu sayının yazarları:
Prof. Dr. İlhan Başgöz, Doç.Dr.Kurtuluş Kayalı, Jack Santino, Doç. Dr. Aslıhan Tokdemir, Dr. Muhsine Helimoğlu Yavuz, Doç. Dr. Can Etili, Alparslan Santur, Hüseyin Sevindik, A. Haydar Avcı, Şeyda Güvenç, Nilgün Çıplak, Ziya Doğan, Dr. Faruk Güçlü, Mustafa Turan, Halil Atılgan, Ahmet Şenol

1. hamur kağıda, ofset baskılı 200 sayfa

Hatay Sokak 9/19 Kızılay-Ankara
Tel: (0.312) 425 39 20 Fax: (0.312) 417 57 23

Tarihçi Mustafa Âli

EDWARD B. MITCHELL

1600 yılının baharında şair Baki istanbul'da ölür. Arkadaşı ve mahmisi Mustafa Âli de bir süre önce Cidde'de ölmüştür. Bir tarih düşürülür ölümlerine: *Mata'l-âli ve qassa aleyhi'l-baki.* Âli öldü, Baki de onu izledi; yüce olan öldü ve geride kalanlar da onu izledi. Cornell Fleischer'in Mustafa Âli biyografisinin en güzel yanı, Osmanlı kültürünün bu kitabeye de yansıyan yaşanmış tarih boyutuna dikkat çekmesi.

Osmanlı araştırmalarında biyografi sık rastlanan bir tür değildir. En önemli şahsiyetler hakkında bildiklerimiz bile tezkere literatürünün sunduğu kısa kariyer özetlerini pek aşmaz. Davranışlarını yöneten saikler, tatmin ve hüsran deneyimleri, çoğu zaman bize yabancı kalır. Öte yandan, biyografik bilgi eksikliğimiz de Osmanlı siyaset ve kültürünün kabuğundan içeri nüfuz etmemizi zorlaştırmaktadır. Kişinin "hayatını ve zamanını" inceleyen standart modele uymak için bile Osmanlı biyografi yazarının hem "hayat" hem "zaman" konusunda birtakım sınırları aşıp bakir alanlara girmesi gerekir. Fleischer, biyografisinde böyle çift hatlı bir araştırmayı ustaca gerçekleştiriyor.

Mustafa Âli şair, aydın ve bürokrattı. Kişinin üçüne birden heveslenebileceği bir çağdı bu; Âli ise üçünü kendinde birleştirmemiş kişiyi ideal devlet adamı olarak göremeyenlerdendi. Şair olarak, kendi ömründe üne kavuştu. Aydın olarak, tarih yazımı ve sosyal değini/eleştiri alanlarında yeni türlerin gelişmesine öncülük etti, kuşaklar boyu model alınacak yapıtlar verdi. Ama bir bürokrat, bir kariyerist olarak başarı yüzü görmediğini söyleyecekti.

Fazlasıyle tanıdık bir öykü olurdu bu, eğer günümüzden söz ediyor, hezeyanlarını devletten aldığı ufak bir maaşla destekleyen bir yazar veya şaire değiniyor olsaydık. Ama Âli'nin uzandığı yer daha yüksekti. Bilgi, edebi yetenek ve devlet hizmeti içiçe geçiyordu orada. Aldığı eğitim ve çıktığı aile çevresiyle yüksek makamlara seçilebilecek konumdaydı Âli, ihtirası da buydu. Edebi yetenek ona şöhret ve başarının kapısını açacaktı. Amaçladığı noktaya gelememiş oluşu, yapıtının hacminden ve içeriğinden bağımsız değildir.

Cornell H. Fleischer
Tarihçi Mustafa Âli:
Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı
Çeviren: Ayla Ortaç
Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1996, 348 s.

"Mustafa Âli şair, aydın ve bürokrattı. Kişinin üçüne birden heveslenebileceği bir çağdı bu; Âli ise üçünü kendinde birleştirmemiş kişiyi ideal devlet adamı olarak göremeyenlerdendi."

Âli, Sultan Süleyman devrinin son yıllarında yetişmişti. İmparatorluğun olgunlaşmasıyla birlikte kendine özgü bir Osmanlı kimliğinin de gittikçe daha çok kaydedilir olduğu bir dönemdi bu. Aydınlar "Osmanlılığın" tanımlayıcı özelliklerini saptamaya, Osmanlı devletinin yükselişine dünya tarihi çerçevesinde bir açıklama ve meşruiyet kazandırmaya çalışıyorlardı. Bu arayışın özel bir edebi dil olarak Osmanlıcanın gelişmesinde ifadesini bulması önemlidir. Osmanlıca kadar Farsça ve Arapça şiirler de yazabilmesiyle övünen ve zamanın ünlü nasirlerinden olan Âli, bir kültür dili olarak Osmanlıcayı önerenlerdendi. Osmanlıcanın melezliği, Âli'ye göre Hıristiyan genetiği ile İslami kültürün talihli bir buluşması olan Rûm'un etnik yönden karışmış halkının kültürel ifadesi için biçilmiş kaftandı.

Mustafa Âli Gelibolulu bir tüccar ailesinin oğluydu. Babasının (ya da dedesinin) sultan sarayına değilse bile zamanın önde gelen konaklarından birine kul olarak intisap ettiği biliniyor. Annesi bir Nakşibendi şeyhinin kızıydı. Resmen askeri sınıfa mensup olmamakla birlikte, yetişme çevresi Âli'nin gözünü yüksek mevkilere ve askeriyenin imtiyazlarına dikmesine imkan tanıyordu. Onun sosyal konumundaki Müslümanlar için maaşlı bir makama ulaşmanın tercihli yolu ilmiye saflarından geçmekteydi: Önce medrese eğitimi, ardından alim ya da kadı olarak bir yere atanma. Âli de hiç tartışılmayacak yeteneğini ortaya koydu ve medresenin ilk düzeyini Gelibolu'da tamamladıktan sonra eğitiminin geri kalanını yapmak üzere İstanbul'a giderek şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin oğlu Şemseddin Ahmed'in himayesine girdi. Taşradan gelmiş bir genç için başdöndürücü bir dönem olmalıydı bu. Yolu ondokuzuncu yüzyılın Paris'ine değil de onaltıncı yüzyılın İstanbul'una düşmüş

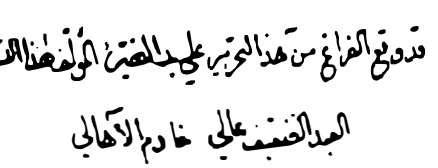
bir Rubempré: Âli'nin şiirsel yetenekleri ve etkili kişilerle ilişkileri de kültürel elitin salonlarını ona açıyor ve ilk edebi sarhoşluklarını tatmasını sağlıyordu. Kabul edildiği çevreler arasında, ikisi de etkili tarihler yazmış olan iki eski nişancının, Celalzade Mustafa Çelebi ile Ramazanzade Mustafa Paşa'nın konakları da vardı.

Fatih medresesinden aldığı mezuniyetle iyi bir mevkiye getirilebilirdi; ama Âli hiç güvenemiyordu bu diplomaya. Sultani bir destek sağlamak amacıyla Şehzade Selim'in Konya'daki sarayına giderek ilk manzum yapıtı olan *Mihr ü Mah*'ı takdim etti. Genç alimden memnun kalan Selim de onu mülazım rütbesine yükseltti. Gelgelelim, Âli'ye önerdiği mevki bir kadılık ya da ilmiye makamı değil divan katipliğiydi.

Fleischer'in de açıkça gösterdiği gibi, Âli'nin bu görevi kabul edişinde bir ironi vardı. Eğer bir ilmiye görevi için sıraya girip de bekleyecek olsaydı, büyük olasılıkla daha istikrarlı ve sonuçta daha başarılı bir kariyer yapabilecekti. Ama ilmiyenin geleneksel kariyer çizgisinden bir kez saptıktan sonra geri dönüş zordu. O da şansını divan hizmetinde denemeye karar verdi. Üstelik alternatiflerin de en cazibi gibi duruyordu bu. Devletin bürokratik ihtiyaçları artmaktaydı ve Âli de tarik-i kalemi seçmekle nişancı akıl hocalarını izlemiş oluyordu.

İhtiraslı bir genç için cazibesi ne olursa olsun, kolay ilerlenen bir yol değildi divan hizmeti. Âli'nin attığı ikinci adım bütün yazgısını belirlemiş gibidir: Halep beylerbeyliğine atanan Lala Mustafa Paşa'nın sır katibi olmayı kabul ettiğinde yirmi iki yaşındaydı. Böylece İmparatorluğun en güçlü adamlarından birinin himayesine giriyor ama aynı zamanda en az Lala Mustafa kadar güçlü düşmanlar da kazanıyordu. Bunların başında Lala'nın kadim rakibi Koca Sinan Paşa vardı.

Patronaj her şeydi onaltıncı yüzyılda. Rekabetçi piyasa metaforlarının toplumsal imgeleme henüz nüfuz edemediği bir pre-kapitalist ortamda başka türlü olması da zordur. Kapitalizm-öncesi imparatorlukların uzun tarihinde, etkinlik veya işlevsellik gibi ölçütlere devletin yapılanmasında önemli bir yer verildiğini gösteren pek az belirti bulunur. Böyle "asgari düzey" muhasebe kavramları ancak ekonomik rekabetin gündelik kırbacı altında bugünkü anlamlarını kazanabilmişlerdir. Bugün bile en gelişmiş ülkelerde öğretmenlik ve devlet memurluğu (Âli'nin asıl uğraş alanları) yeteneğin ödüllendirilme ihtimalinin en düşük olduğu mesleklerdir. Atamaların yeteneğe göre yapılması gerektiğini söyleyen ve yeteneğinin kabullenilmesini isteyen Âli bile yaptığı yüksek öğrenimi sadece kendi içkin değerinin kanıtı olarak görmüş gibidir.



Patronaj Osmanlı çağının gerçek sosyal sermayesiydi ve Âli gibi hevesliler de vargüçlerini bu sermayeyi biriktirmeye hasrediyorlardı. Her şeyden önce "oyuncu" olmak gerekiyordu Hollywood'da çok tutulan deyimle. Bir kez bu başarıldıktan sonra, servetlerin kazanılması da mümkündü, yitirilmesi de. Oyunda kalmanın koşuluysa geniş bir hamilik ve mahmilik ağıydı.

Dönemin çekişme ve entrikaları içinde Âli kendini hep kaybeden tarafta buldu. Atandığı yerler taşradaydı hep: Halep, Bağdat, Kahire, Anadolu, Bosna ve sonunda Cidde. Aslında kendine lâyık bulmadığı bu görevleri daha iyi bir mevkiye giden yolun adımları diye kabullendi. Ama iyi yerler hep kaçar gibiydi ondan; istediği bir makama atandığında da en çok birkaç ay içinde (hatta bazen oraya ayak basmadan önce) görevden alındığını öğreniyordu. O da boş durmuyor, her defasında yeni yapıtlarla ortaya çıkarak yeni patronlar kazanmaya veya eskileri bir kez daha etkilemeye uğraşıyordu. Sonuç vermedi bu çabalar. Belki de biraz fazla ısrarlı gözükmüştü. Hamiler öte dünyaya göçer veya gözden düşerken Koca Sinan Paşa bir türlü ölmek bilmeyecek ve uzun ömründe tam beş kez sadrazamlık mührünü almanın sevincini tadacaktı.

Âli'nin talihsizliği, hızla kaybolan idealların adamı olmasıydı. Süleyman devrinin hakim sınıfını belirleyen devlet hizmeti ahlâkı ve göreli türdeşlik uzun sürmeyecekti. Düzensizliğe geçiş hızlı oldu. Osmanlı ekonomisinin büyük motoru fetih önce bir iki gıcırdamış sonra durmuştu. Yıllık savaşlar kazanç değil sadece masraf getiriyordu şimdi. Hakim sınıfsa yeni katılımlarla her gün genişliyordu. Devlet görevlerinin satışa çıkarılması ve iltizam hazineyi doldurmanın en kestirme yoluna dönüşürken rüşvet de görülmemiş boyutlara ulaştı. Hep tekrarlanan bu şer listesine Âli de şunları ekliyor: Yozlaşmış bir yönetici sınıf, sadece kendi çıkarını düşünen bir ulema ve yontulmamış Türkmenlerin, Kürtlerin ve Acemlerin devlet kademelerine sızması. Zamanların ne en iyisiydi bu ne de en kötüsü. İyi fala bakan bir bahçıvan ya da bir harem cücesi en nüfuzlu mevkilere çıkabiliyordu. Aralarında Âli'nin de bulunduğu birçokları içinse sadece zamanların en kötüsüydü. Âli'nin çağdaşlarından Selaniki'nin hicri 996 yılı (1587/88) için düştüğü tarihte açıkça söylediği gibi, bir "vaz-ı kabih"ti bu: Çirkin çağ.

Âli de herkese ve her şeye küserek tasavvufa yöneldi (ama çok tipik biçimde burada da şeyhlerin çoğunu ilkesizlik ve ikiyüzlülükle suçluyordu) ve sonunda da bütün aydınların muzdarip olduğu hastalığa yakalandı: Yapıtlarının kendi haklılığını kanıtlayacağını düşünmeye başlamıştı.

Mustafa Âli'nin yaşamının ipuçları, aralarında üç divanın, tarihlerin, nasihatnamelerin ve tasavvuf üzerine bir risalenin de bulunduğu bu kırka yakın yapıta dağılmış durumdadır. Kolay iş değil Fleischer'in yaptığı gibi bunların hepsini derinlemesine ince-

lemek. Başta Andreas Tietze'ninkiler olmak üzere önemli miktarda akademik çalışmayı hesaba katsak bile, bu kadar kapsamlı bir araştırma ancak üç dili (Arapça, Farsça, Osmanlıca) çok iyi bilen bir tarihçi tarafından gerçekleştirilebilirdi. Fleischer'in araştırma gereçleri üzerindeki hakimiyeti, onaltıncı yüzyıl bilgisi ve yan metinlere aşinalığı göz kamaştırıcı. Yine de bu biyografinin asıl başarısı konuyu sunuşundaki ustalıkta yatıyor bence: Günün sorunlarını da deşen anlamlı ve tutarlı bir Âli portresi var elimizde.

Kitabın son yedi bölümünü, Âli'nin ortaya attığı sorunları daha iyi değerlendirmemizi sağlayan açıklama ve tahlillere ayırmış Fleischer. Bu bölümlerde, Osmanlı siyasal ve tarihsel bilincinin bazı en yaşamsal ama aynı zamanda en kaygan ve ele gelmez yönleri berrak bir anlatımla tahlil ediliyor. Özellikle bir tanesi, beklentilerimizin epeyce dışında kalan bir konuya el atıyor: Orta Asya "bozkır" geleneklerinin Osmanlı siyasal düşüncesi üzerindeki etkisi ve Cengiz Han'ın evrensel ama gayrımüslim imparatorluğuna Âli'nin verdiği önem. Fleischer, günün kültürel coğrafyasına ve Orta Asya tarihinin etkisine gösterdiği duyarlılığı herhalde hocası Martin Dickson'a borçludur. Dickson, Zeki Velidi Togan'ın öğrencisiydi.

Bir tarihçi için Âli'nin en ilginç yapıtları, en çok Âli'ye özgü olanlardır: Büyük tarih kitabıyla toplumsal betimleme ve değinileri. *Kava'id'ül-mecalis* [Görgü Kuralları] ile onun genişletilmiş biçimi olan *Meva'idü'n-nefais*'te [Nefasetler Sofrası] günün görgü kuralları anlatılırken seçkinlerin sosyal davranışları betimlenir, öğütler verilir ve kimi zaman da keskin eleştiriler getirilir. *Nushatü's-Selatin* [Sultanlara Nasihatler] ve *Hâlâtü'l-Kahire*'de [Kahire'nin Koşulları] güncel siyasal ve idari sorunlar betimlenir ve çözüm yolları önerilir. Çok canlı, hatta şaşırtıcı gözlem ve eleştiri yapıtlarıdır bunlar. Osmanlı yazınında nasihatname türü *Nushatü's-Selatin*'le başlar; Fleischer'in vurguladığı gibi, gerek tonu gerek içeriğiyle Âli'nin yapıtı, hükümdarlara yol gösteren geleneksel ahlak kitaplarından çok farklıdır.

Âli başyapıtı *Künhü'l-ahbar*'ı [Tarihin Özü] ömrünün son yıllarında yazacaktır. Bir dünya tarihi ve siyaset kuramı kitabıdır bu, kavramsal olarak örgütlenmiştir. Osmanlı tarihini bir bölgesel ve evrensel imparatorluklar çerçevesi içine yerleştirir ve bilinen yükseliş ve gerileme çevrimlerinin nedenlerini arar. Kılı kırk yaran bir özenle en yetkin kaynakları değerlendirir. Tarihçiyi vakanüvisten ayıran o özellik belirgindir kitapta: Düşünme çabası.

Âli'nin İmparatorluğa önerdiği reçetede, Fleischer'in "kanun bilinci" dediği tavrın altı çizilir. Kanun terimiyle Âli'nin kasdettiği, hanedanın daha şanlı geçmişinde yerleştirdiği örf ve uygulamalardır. Âli'ye göre bu Osmanlı "altın çağı" Süleyman'dan çok Yavuz Selim ve Fatih devirlerinde yaşanmıştı. Kanun, şeriatın vazgeçilmez tamamlayıcısıydı ve otoritenin meşruluğunu da adalet sağlıyordu.

Şüphesiz, adalet ilk Sümerli apolojistlerden beri ortodoks siyasal teorinin başlıca iddiasıdır. Modern öncesi dünyada, değişme ve hareketliliğe iyi bakılmıyordu. Tam tersine, durağanlığı yüceltiyordu teoloji: Maddi dünya zamansal, sonlu ve kusurlu, tanrısal dünya ise daimi ve sonsuzdu. Tarihsel olarak şemanın en zayıf, en dengesiz noktası, yönetici sınıf olmuştur hep. Vergiden muaf tutulan ve bütün gösterileriyle patronajın gereklerini yerine getirmek zorunda olan askeri yönetici sınıflar ürkütücü bir hızla büyüme eğilimindeydi. Bu sınıf sadece eski Sparta'da üye sayısıyla imtiyazlarını gelir kaynaklarına uyacak şekilde kısıtlayabilmiştir. Prekapitalist siyasal teorinin en yüksek noktasında Platon ile devşirme ideali durur: Kendileri için hiçbir şey istemeyen, kişisellikten arınmış bir devlet hizmetlileri grubu. Siyasal pratiğin en alt noktasındaysa, eline bir sopa alarak oradan geçen bir paşanın maiyetine katılan her köy delikanlısının simgesel olarak askeri statüye yükselmiş sayıldığı onaltıncı yüzyılı buluyoruz.

Bu açıdan, Âli'nin reçetesinin muhafazakar ve pederşahi niteliğine hiç şaşmamak gerekir. Yine de, adalet çağrısı sadece bir soyutlama olarak kalsaydı eğer, biz de Osmanlı siyasal teorisi konusunda bildiklerimize pek az şey eklediğini teslim etmek zorunda kalırdık. Âli'nin yapıtını olağandışı kılan, çağının koşullarına açıkça değinmesinin ve analizinin tarihselliğinin yanında, kendini de toplumun adaletinin sınandığı örnek vaka gibi sunabilmesidir.

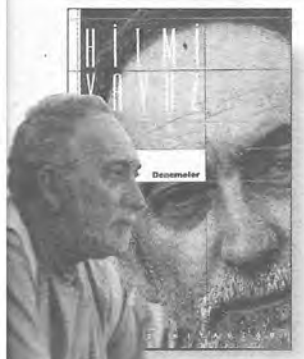
Âli'nin kanunu canlandırma ve güçlendirme çağrısı, hanedanın "laik" otoritesini artırmaktan çok, onaltıncı yüzyıl sonlarının keyfi uygulamalarını sınırlamayı amaçlıyordu. Güçlü bir merkezi hükümet istediği doğrudur, ama imparatorluğun en başarılı devirlerinin uygulamalarını temel alan bir ahlaki angajman da öneriyordu. Son kertede, yönetici sınıfın kendi içinde uyumlu ve bütünleşmiş olması ve aşırılıktan kaçınmasıydı istediği. Adil devlet bir gün mutlaka Âli'nin yeteneklerinin farkına varacak ve onu ödüllendirecekti, ama Fleischer'in de belirttiği gibi bu eleştirilerinde yalnız da değildi Âli. *Nushatü's-Selatin* de *Künh* de Âli'nin zamanında geniş bir okur kesimine ulaşmış ve daha sonraki kuşaklar için de bir belagat ve siyasal düşünce modeli olarak kalmıştı.

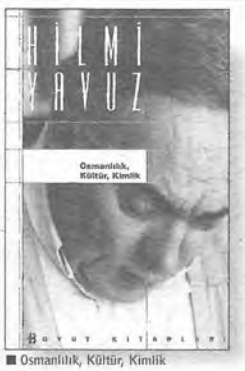
Küskün bir kariyeristin yorumlarına güvenilebilir mi? Açıkça telafuz edilmesi gereken bir sorudur bu; Fleischer de kaçınmıyor bunu yapmaktan. Akademik çalışmada nihai yargılara yer yoktur, evet. Ama Fleischer'in Mustafa Âli portresinin ayrıntılarına daldıkça bu soru da giderek önemsizleşecektir. Çağın olaylarını ve kültürünü karmaşık ve aydın bir katılımcının gözlerinden izleyebilmek -kitabın okura sunduğu asıl armağan budur.

◆

BOYUT KITAPLARI

DÜŞÜN YAZILARI DİZİSİ

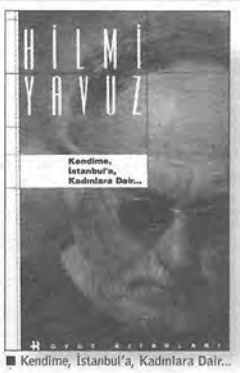




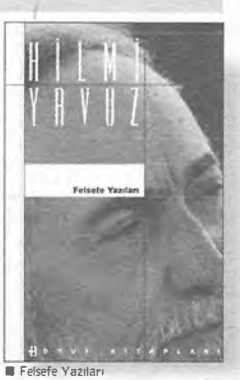
■ Osmanlılık, Kültür, Kimlik

■ Okuma Notları

■ Yazın, Dil ve Sanat



■ Kendime, İstanbul'a, Kadınlara Dair...



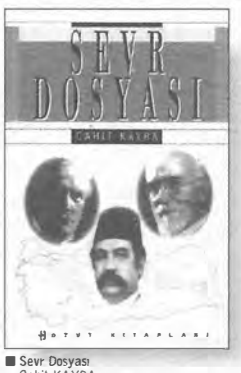
■ Felsefe Yazıları

EDEBİYAT DİZİSİ

■ Hoşçakal Bodrum
Cahit Kayra

ARAŞTIRMA DİZİSİ

■ Dünden Bugüne Türkiye Avrupa Birliği İlişkileri ve Siyasal Partilerin Konuya Bakışı;
Dr. Esra ÇAYHAN



■ Sevr Dosyası
Cahit KAYRA

■ Osmanlı Yönetiminde Arnavutluk
Arnavutçuluğun Gelişimi;
Dr. Nuray BOZBORA

■ Kadıköy Rüzgarları
Cahit Kayra

■ Ege Konçertosu
Mine Timur BRAGNER

■ Dans Eden Muska
Mine Timur BRAGNER

■ Türkiye'de Kent Yönetimi
Korel GÖYMEN

■ Menderes Döneminde Ordu-Siyasi İlişkileri ve 27 Mayıs İhtilali
Dr. Ümit ÖZDAĞ

■ Soğuk Savaş Kısaltmasında Türkiye, Batı ve Orta Doğu 1945-1958
Ayşegül SEVER

■ Cervantes İnebahtı'nın Tek Kollusu
Yağmur ATSIZ

■ Ah Cânım Moskova
Turan GÖKALTAY

■ Uzaya Kaçış
Halil KOCAGÖZ

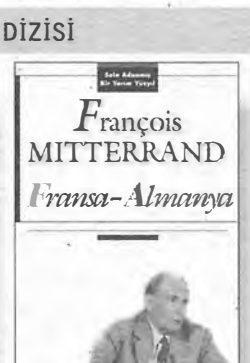
■ Gazi'nin Çağında İslam Dünyası
Orhan KOLOĞLU

■ Türk Çağdaşlaşması
Orhan KOLOĞLU

■ Yerel Yönetimler ve Mimarlık
Kadri ATABAŞ

SİYASET YAZILARI DİZİSİ

■ Yarım Kalmış Anılar, Georges-Marc Benamou ile Konuşmalar
François MITTERAND



■ Fransa - Almanya
François MITTERAND

■ Blair Devrimi
Peter Mandelson - Roger Riddle

■ Sendika Yazıları
Hedefini Vurmaya Ok Türk Sendikacılığı
Engin ÜNSAL

■ Kim Bu Mustafa Kemal?
Orhan KOLOĞLU

BOYUT YAYIN GRUBU

BOYUT KİTAPLARI

MAS-SİT Matbaacılar Sitesi No.115
(Milliyet Gazetesi Arkası)
Bağcılar 34554 İstanbul
Tel. 629 53 00 (30 Hat)
Fax. 629 05 74-75

Bir kez daha

Virgül'e çok yazı geliyor, hepsini yayımlamak istiyoruz, çoğunu yayımlayacağız. Ama yazı formatı konusunda yazarlarla çok iyi anlaşamadığımız belli. Daha önce de bu sütunda söylenmişti: Yazılarda *dipnot*, *ara başlık* ve *epigraf* istemiyoruz. Bunun bir nedeni yer darlığıysa bir başka nedeni de okuru bunaltmaktan çekinmemiz. Kitap dergisi, uzmanlaşmış bir dergi değildir. Bir edebiyat dergisi olmadığı gibi, akademik bir dergi de değildir. Kendi yazım protokolleri vardır. Böyle bir dergide çıkan makaleler, hem uzmanlaşmış okurca hem de "genel" okurca aşağı yukarı aynı kolaylıkla izlenebilmelidir. Hiç değilse, izlenmesini zorlaştıran şey, yazının dış biçimsel özellikleri ve sergilenme tarzı olmamalıdır. Yazarlardan dipnotlarını metin içine almalarını, kaynaklarını asıl metinde parantez içinde belirtmelerini bir kere daha rica ediyoruz.

Yine hatırlatmak istediğimiz bir konu da yazıların uzunluğu. *Virgül*'de kabaca üç uzunluk kalıbı var: En uzun yazılar (3-4 sayfa veya 13-18 bin karakter); orta uzunluktaki yazılar (1-2 sayfa veya 5-10 bin vuruş); kısa yazılar (1/4-1/2 sayfa veya 2-3 bin vuruş). Bu, yine kabaca, (a) eleştirel inceleme, (b) eleştirel tanıtım ve (c) tanıtım/değinme gibi nitel formatların nicel karşılığıdır. Ara bölgelerde yer alan yazıların yazarları, bizim şükran duygularımızı fazlaca ciddiye almış demektir.

Sonra yazıların (ve derginin kendisinin) siyasal/ideolojik duruş sorunu var. *Virgül*, herhangi bir siyasal tavrın sözcüsü olmamaya dikkat etmek isteyen bir dergi. Okurlarının da her kamptan olabileceğini varsayıyor. İdeal *Virgül* okurunuysa ben şöyle tanımlıyorum: İyi anlatıldığı, iyi temellendirildiği sürece her yazıya birazcık inanabilecek ve zevkle okuyabilecek kişi. Bunun anlamı şu: Yazar, mesela "....izm" görüşüne bağlıysa, derginin okurlarının da aynı görüşe bağlı olduğunu varsaymamalı ve bu yüzden de yazısında şu türden ifadeler kullanmaktan kaçınmalıdır: "bizim bu konuda çok açık olmamız gerekir"; "....istler bu konuyu hep ihmal etmişlerdir"; veya "....istlerin bu konudaki görüşlerini açıklığa kavuşturmalarının zamanı gelmiştir." Bunun yerine, yazarın niçin özellikle "...istlerin" o konudaki görüşünün önemli olduğunu, başka görüşlerin de yer alabileceği bir zeminde temellendirmesi gerekir. "....izm" yazının çıkış noktası değil sonucu, en azından mantıksal mekanizmasının bir çarkı olmalıdır.

Gelecek sayıya...

ORHAN KOÇAK

DÜNYAYI SARSAN 20 GÜN

Artık yüzyılın bitmesine kaç gün kaldığının hesaplandığı bir 'geri sayım' dönemine girdiğimiz bu günlerde, anlamlı bir 'yüzyıl muhasebesi' de Alman yayınevi dtv'den geldi. Yayınevi '20. Yüzyılda 20 Gün' adını verdiği ve şimdiye dek dört kitap yayımladığı dizinin beşinci kitabını da çıkardı. Nijeryalı ünlü yazar Ken Saro-Wiwa'nın idam edildiği 10 Kasım 1995 gününü merkez alan son kitap, (W. L. Bernecker, Port Harcourt, 10 November 1995) Kara Afrika özelinde tüm Üçüncü Dünya ülkelerinin yaşamak zorunda kaldıkları acıları ve güçlükleri konu alıyor.

54 yaşındaki gazeteci, senarist ve romancı Ken Saro-Wiwa'yı rejim tarafından tehlikeli kılan, onun, uluslararası petrol şirketlerinin sömürüsüne karşı verdiği mücadele idi. Özellikle Royal Dutch/Shell grubunun petrol arama çalışmaları, Ogoni halkının yaşadığı Nijer deltasının doğasını neredeyse tamamen tahrip etmişti. Ogoni halkının mücadelesine katılan Ken Saro-Wiwa, kendisine verilen uluslararası destekten çekinen Nijerya'nın askeri rejimi tarafından hayatına son veren emirden önce de beş kez darağacına çıkarılmıştı.

Üçüncü Dünya'yı konu edinen Bernecker'in çalışması, tarihi ve güncel eğilimleri özetleyen itinalı bir çalışma olarak değerlendiriliyor. Afrikalı tarihçi Joseph Ki-Zerbos'un *Geschichte Afrikas* (Afrika'nın Tarihi) kitabını bilenler, Bernecker'in araştırmasını bu kitaba son derece yetkin bir ek olarak nitelendiriyorlar. Kitabın dikkat çeken özelliklerinden biri de yazarın istatistiki verileri kullanmada gösterdiği yetkinlik. Öyle ki Bernecker, 1996'yı, Yoksulluğu Yoketme Yılı ilan eden Birleşmiş Milletler'in bu girişiminin başarısızlığını ve yetersizliğini kuşkuya yer bırakmayacak biçimde gösteriyor.

20. Yüzyılda 20 Gün adlı dizi kapsamında daha önce yayımlanan kitaplar ise şunlar:

– Volker R. Berghahn, Sarajewo, 28 Haziran 1914, *Eski Avrupa'nın Batışı*

– Harold James, Rambouillet, 15 Kasım 1975, *Ekonominin Globalleşmesi*

– Jürger Osterhammel, Şanghay, 30 Mayıs 1925, *Çin Devrimi*

– Brigitte Röthlein, Mare Tranquillitatis, 20 Haziran 1969, *Bilimsel-Teknik Devrim*.

KARA KİTAP YUNANCADA

Orhan Pamuk'un ünlü romanı *Kara Kitap*, Yunancaya çevrilerek Selanik'te yayımlandı. Kitabın tanıtımı için Aralık ayı başında Atina'da düzenlenen basın toplantısına Orhan Pamuk da katıldı. Pamuk toplantıda, Türk-Yunan dostluğuna elinden geldiğince katkıda bulunmak istediğini belirtti. Atina'daki Kitap Pasajı'nda düzenlenen toplantıya Yunanlı emekli diplomatlar, tanınmış yazarlar ve tarihçiler de katıldı. Yunancaya Stella Vrettu'nun çevirdiği *Kara Kitap*'ın tanıtımını ise Yunanlı yazar Menis Kumandareas yaptı. Okianidu Yayınevi'nin yayımladığı *Kara Kitap*, *Beyaz Kale* ve *Sessiz Ev*'in ardından Pamuk'un Yunancaya çevrilen üçüncü kitabı olma özelliği de taşıyor.

KATHY ACKER: KENDİ DİLİNİ BULMAYA REDDİYE

Hafıza, orada hatırlanmayı bekleyen, bizimle hep birarada duran bir malzeme deposu değildir. Daha çok flaş gibi çakan, önceden belinlenmemiş anlarda belirip kaybolan, parça-bölüm diziler aracılığıyla işleyen bir yapıya sahiptir. –Kathy Acker'ın eseri de bu yüzden "dil" üzerinde değil, "hafıza" üzerinde temellendirir kendini; New York'lu şairlerin, yazarların "yazarlık kariyerinin başlarında" Acker'a pek gerçekçi bir önerileri olmuş: "Kendi dilini bulmalısın önce..." Sonra? Acker, bütün romancılık, librettolucuk, şairlik, şarkıcılık, eleştirmenlik kariyerini bir tür anti-kariyere dönüştürme fırsatını bulacaktır: Kendi dilimi bulmak istemiyorum... Bunun yolu, başkalarının metinlerini çalmaktan, alıntılamaktan, hatırlamaktan ve oldukça "tehlikeli" bir yakın çağ tarihini diyagramlaştırmaktan ibarettir. –Henry Kissinger'in bir konuşması, Don Quixote'nin ya da Marquis de Sade'ın metninin yanında. Besbelli ki, piyasa yazarları gibi bir "dil"e sahip değildir Acker –baştan verilmiş olamaz ki dil; bu yüzden dili "icat etmek" gerekecektir– düzgün grameri, uslûbu olmayan bir dil; yakın çağ tarihini ciddiye alan bir dil; itiraf etmeyen, şeylerin yüzeyini dönüştüren, kırıp parçalayan bir dil... Ama bu dilin içinden aynı zamanda mekânlar ve yazılar, çağlar ve sesler halinde bir kadın bedeni, sayısız konumlardan, maskelerden, anılardan geçerek doğmaktadır. Virginia Woolf'un postmodern bir tekran mı? Ama Woolf kendine başka bir önkoşul bulmuş gibiydi –kendine ait bir oda bulmalısın ki, dışarıya, caddeye, Londra manzaralanna çıkabilesin... Kathy Acker ise *Don Quixote*'sinde "başka diller"e ihtiyaç duyar daha çok –kendi üzerine kapanmayan, beyinden fışkırmayan, tam tersine beyinler kurup dağıtan dillerdir bunlar. Bu bir pornografiyse eğer, olağan cinselliğin en sert eleştirisi olarak öyledir. Bu bir parodiyse eğer, "asıl", "özgün" ve "yüksek" olduğunu varsaydığımız her şeyi taklitleriyle birlikte çöpe atmayı başarabildiği oranda öyledir.

Şaşırtıcı olan, Acker yazısının bazılarınca "punk" diye nitelendirilen "dışavurumcu" bir tavra, sanılanın aksine asla sahip olmadığıdır. Orada ak ile kara, dişiyle erkek, burjuvaziyle proletarya bir beyzbol maçındaymışçasına karşılaşmazlar –bunlar tek bir bedenin patlayıp açılmasına ve çizgiler halinde dağılmasına benzeyen süreçlere dönüşmüş haldedirler. Bellek ise, bir model olarak her zaman iş başındadır –yüksek "aristokratik" değerler mi? Ama biliyoruz ki belleğin bize sunduğu "aristokrasi görüntüsü" gerçekte bir "çöküş hikâyesinden" ibarettir. Çökmüş aristokrasiyse, hiç kuşkusuz burjuvaziden başka bir şeyle özdeşleştirilemez. –Oidipus korkusundan çocuklarını yakan burjuva ailesi ise proletaryanın şiddetinden başka bir şeyi çağrıştırmayacaktır. Acker pornografisi işte bu yüzden "dışavurumcu" değil, bal gibi "lirik" bir nitelik kazanır: Ak ile karanın kavgasından çok, renklerin içiçe geçmesinden, ara renkler dayatmasından ve bitimsiz bir yazıyı Nietzsche'nin deyişiyle "ileriye atılmış bir ok gibi" ileriye doğru fırlatmasından oluşan bir lirizmdir bu.

"Punk kuşağı" diye bir şey olup olmadığını gerçekten bilmiyorum ama Kathy Acker gibi bir yazarın —yoldaşı sayılabilecek William Burroughs'un ve Allen Ginsberg'in ardından— oldukça genç bir yaşta göçüp gitmesi "kendi dilini bulmayı reddeden" bir yazının, dünya ölçeğinde çoraklaşmış bir edebiyatla kültür yaşamı karşısında ne kadar büyük bir önem taşıdığını bir kez daha hatırlattı bizlere, Türkçe'ye yalnızca iki kitabı çevrildi Acker'ın; Don Quixote Bir Düş İmiş (Ekin Yayınları, 1992) ile Annem İçimdeki Şeytan (Güncel Yayınları, 1997).

Bunun en iyi kanıtı, psikanalizdeki temel bir gülünçlüğü ve düşüncesizliği tek bir parçayla, tek bir kesitle nasıl verebildiğinden görülür: "Bir çocuğun tek arzusu (...) anne babasını öldürmekmiş. Anne baba ölmek istemediklerinden ve kendi çocuklarını öldüremeyeceklerinden, ellerinden geldiği kadar kötü davranarak, onu ölmekten beter ederler. Sonra çocuğu bir yere bırakırlar, böylece çocuk yetim kalır." Uygarlık tarihinin bu minik "ailevi" özeti anında "sınıfsal" bir çizgiye sıçrar, oradan da keskin bir anti-Amerikan yakın tarih anlatısına dönüşür. Kendi dilini bulmayı reddeden Kathy Acker, bu sayede dünyanın yeni dilini bulabilmiştir: Sizin bana verdiğiniz, üstüne üstlük "önerdiğiniz" dille, TV'nin, kötü şiirin (en kötü Amerikan şairi olarak şu "macho" Bukowski), best-seller'ın, soysuz psikanalizin, bürokratik sosyalizmin, sarı sendikacılığın diliyle konuşmayı reddediyorum; yazım artık küfürlerden ibaret olacak –sizden yaptığım o bitimsiz alıntılar yazımda ancak birer küfür olarak görünecekler çünkü... Acker'ın bir dehası varsa o da, alıntıladığı bütün bu "namuslu" metinlerin, tek kelimesi değiştirilmemiş olsa da, onun romanlarında hakiki netliklerini dışavurmaları, yani birer "küfür", kötü pornografi olarak belirlemelerini başaracak bir "yakalama aygıtını" üretebilmesinden geliyor.

ULUS BAKER

BU SAYININ YAZARLARI

Necmiye Alpay *Ludingirra* dergisini çıkarıyor.

Kerem Karaboğa Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nda çalışıyor.

Göksel N. Demirer ODTÜ Çevre Mühendisliği Bölümü'nde öğretim görevlisi.

Semih Gümüş'ün roman ve öykü eleştirilerini *Adam Öykü*'nün dışında *Virgül*'de de okuyacaksınız.

Edward B. Mitchell 15. yüzyıl Osmanlı tarihçisi, şair. Halen, 70'lerin sonunda İstanbul'da geçen bir polisiye roman yazıyor.

Meltem Ağduk Gevrek Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesinde araştırma görevlisi.

Hasan Bülent Kahraman'ın "'Kurucu' Sosyal Demokrasinin Tarihi" adlı yazısı *Virgül*'ün önümüzdeki sayılarında çıkacak.

Kutlukhan Kutlu daha çok sinema ve sinematografik yazarlar üzerine yazmayı tercih ediyor.

Ahmet Çiğdem'in *Aydınlanma Düşüncesi* adlı kitabının ikinci baskısı birkaç ay önce İletişim'den çıktı.

Asım Karaömerlioğlu Ohio Eyalet Üniversitesi Tarih bölümünde...

Cevdet Karal'ın şiirleri yayınlanmayı bekliyor.

Fahrettin Çiloğlu Gürcülerin tarihi üzerine çalışıyor.

KURTLAR SOFRASINDA SATRANÇ

Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra Avrupa ve Amerika'ya kısa bir süre hakim olan zafer duygusu yerini yavaş yavaş, yeni bölgesel ve global güç dengeleri için yürütülen amansız ve kılı kırk yaran güvenlik stratejilerine bırakıyor. Galipler 'barışın' zaferinin ebedi olacağına inanmıyorlar ve kimse de bir hesap hatasına kurban gitmek istemiyor. Herkes kurtlar sofrasında olduğunu biliyor ama, bu sofrada konuk mu yoksa yemek mi olduğundan emin değil. Amerikalı ünlü stratejist Zbigniew Brzezinski'nin son yıllardaki çalışmaları ve yeni kitabı *The Grand Chessboard* (Dev Satranç Tahtası) da, ABD'nin Avrasya'daki rolünü önemsizleştirecek her türden girişime karşı alınacak önlemleri tartışıyor.

Brzezinski, ABD'nin tek küresel üstün güç olarak kalmak için Avrasya'ya yönelik bütünleşik ve kapsamlı bir strateji geliştirmek zorunda olduğunu ileri sürüyor ve bu tür bir stratejinin ağırlık noktalarını saptamaya çalışıyor.

Eğer önerdiği strateji başarılı olursa yalnızca ABD değil Brzezinski de kazanacak: Washington'da şu anda "Henry" ya da "Zbig"den bahsedildiğinde herkes kimden sözedildiğini anlıyor ama, eğer Brzezinski'nin Avrasya stratejisi ABD'nin hakimiyetinin devamını sağlarsa, kendisi de nihayet Kissinger'ın ABD dış politikasındaki ağırlığına eşit bir önem kazanacak. Aksi durumda ise tıpkı ABD'de Samuel Huntington'un 'Medeniyetler Çatışması' ya da Almanya'da Daniel Goldhagen'in 'Hitler'in Gönüllü Cellatları' tezlerine gösterilen alaylı bakışlara maruz kalacak.

Brzezinski'nin yeni kitabı en azından Avrupa, Çin ve Rusya'da ciddi tartışmalara yolaçacak nitelikte görünüyor. Her şeyden önce, ABD için iyi olan her şeyin dünya barışı için de iyi olacağına ilişkin inancını paylaşmaya hiç de istekli olmayacaklarını söyleyebiliriz.

Avrasya'nın gizil gücünün toplu olarak Amerika'yı bile gölgede bıraktığını söyleyen Brzezinski, ABD'nin Avrasya haritasındaki mevcut jeopolitik çoğulculuğu pekiştirme ve süreklileştirme politikası izlemesini savunuyor. Belirsiz Avrasya'da en acil görevin hiçbir devlet ya da devletler grubunun Amerika'yı aradan çıkarma yeteneğini kazanmamasını sağlamaya çalışmak olduğunu savunan Brzezinski, bunun için NATO'nun Doğu'ya açılmasını ve Avrupa'nın bütünleşme sürecine destek olunmasını zorunlu buluyor. Ancak ABD'nin vassallarından ve haraç vermek zorunda olan ülkelerden sözetmeyi de ihmal etmiyor.

Avrupa'yı ABD'nin Avrasya'daki temel jeopolitik köprübaşı olarak gören yazar, bir kriz bölgesi olarak gördüğü Orta Asya'nın da gelecekte Avrasya'nın Balkanları haline geleceğini ileri sürüyor. Buralarda söz sahibi olmak için Rusya'nın emperyal heveslerinin önlenmesi gerektiğini söyleyen Brzezinski, Çin ile ilişkilerini güçlendiren bir ABD'nin Rusya'nın bölgedeki gücünü epeyce sınırlayabileceğine de inanıyor. Bu yüzden Çin'in G-7'lerin yıllık zirvelerine çağrılmasını da öneriyor. Çin'i dengeleyebilmek için yazarın önerdiği çözümlerden en önemlisi ise Hindistan'la ilişkileri geliştirmek ve onun Çin'i dengeleyen bir güç olarak istikrarını sürdürmesine katkıda bulunmak.

Carter, Brzezinski ve Cyrus Vance

Avrasya'ya hakim olan ülkenin otomatik olarak Ortadoğu ve Afrika'yı da denetleyeceğini düşünen Brzezinski, bu bölgeye yönelik olarak ABD, Avrupa, Çin, Japonya, konfederasyonlaştırılmış Rusya ve Hindistan'dan oluşan daimi bir komitenin oluşturacağı kıtaaşırı bir güvenlik sistemi öneriyor. Yazar ABD'nin Türkiye'nin AB'ye üyeliğini teşvik etmesini ve iç politika İslam'a dramatik bir dönüş yapmadıkça Türkiye'ye bir Avrupa devletiymiş gibi davranmasını da öneriyor.

Brzezinski'nin kitabı, ABD dışındaki güçlü ülkelerin ekonomik dinamiklerini yeterince analiz edemediği ve özellikle Huntington'un vurguladığı dini ve kültürel farklılıkların yolaçacağı çatışmaları küçümsediği için eleştiriliyor. Ama zaten ondan bunları yapmasını beklemek de fazla anlamlı bir davranış sayılmaz.

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM, FRANSIZCADA

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü Alfred Depeyrat'nın çevirisiyle bu yıl Fransa'da yayımlandı. Kitabı çıkaran Stock yayınları, Tekin'in 1995'te Ali Semizoğlu tarafından Fransızcaya çevrilen *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın da ikinci baskısını yayımladı bu yıl. Tekin'in romanları, yayınevinin "Yeni Kozmopolit Bibliotek" dizisinden çıkıyor. Aynı dizide Koba Abe, Jorge Amado, Julian Barnes, Don DeLillo, Witold Gombrovicz, Danko Popovic, Henry James, Teslime Nesrin, Virgina Woolf, Franz Werfel ve Salman Rüşdü gibi yazarların da romanları basılmış.

GÜMÜŞLÜK AKADEMİSİ

Gümüşlük'te bir Akademi kuruluyor: Gümüşlük'ün güzelim koylarından birinde, sanatçıların ve yazarların, uzun süreler boyunca kalabilecekleri, gündelik hayatın hayhuyundan uzakta düşlediklerini gerçekleştirebilecekleri, atölyelerde başkalarıyla birarada çalışabilecekleri bir ortam... Bu amaçla kurulan Vakıf çalışmalarını uzun bir süredir yürütüyor. Şu anda Akademi hakkında kamuoyuna yansıyan tek şey ise, kendisi de bizzat Akademi için çalışan Latife Tekin'in Nisan Yayınlarından çıkan *Gümüşlük Akademisi* adlı kitapçığı. Latife Tekin, Akademi'yi ve çalışmalarını aktarmaya çalışmıyor; bir belgeden çok, edebî bir anlatı bu: "Heykel atölyesinden vadiye yayılan çekiç seslerini dinleyerek uykuya dalmak, sabahları olağanüstü genişlikteki gökyüzüne, uzaklarda denizle birleşen maviliğe bakmak, bulutların dağların üstünden süzülüp geçtiğini görmek... Her şey öylesine güzeldi ki..."

KİM BU TİMUR BEY?

Bu yazıyı yazmadaki amacım Feza Kürkçüoğlu'nun 'Çorbacı Şekispir ile Hoca Nasreddin' adlı Halide Edip'le ilgili yazısında ele aldığı *Maske ve Ruh*'a daha da bir 'çorba kıvamı' vermek. Eğer oyunu herhangi birisi yönetmeye cesaret edecekse, bu kişi oyunun 1953'te yayımlanan *Masks or Souls* (Maske mi, Ruh mu?) adlı İngilizce tercümesinden haberdar edilmeli. Tercümede Halide Edip'in birtakım değişiklikler yaptığını gözlemliyoruz. Değişikliklerden en önemlisi Türkçesinde kimliği belirsiz olan Timur Bey'in, oyunun İngilizcesinde ek bir önsöz aracılığıyla Türkiye'nin yirminci yüzyıldaki tek ve mutlak lideri olarak tanıtılmasıdır. Timur Bey ismi Timurlenk'ten gelmektedir.

Oyunun Türkçesinde "dünyaya Nasreddin Hoca gözüyle bakmak 23 yıl evvel (yani 1922'de) aklımdaydı" derken Halide Edip bu dönemide şöyle betimler: "'ben' denilen huzursuzluk yoktu 23 yıl evvel" –millet vardı! Böylelikle Halide Edip bu liderin 1922'den belli bir müddet sonra 'ben'liğini belirgin olarak ön plana koyduğunu iddia eder. Timur Bey oyunun her iki versiyonunda da zalimdir. Onun için tek bir ilke vardır: "Kudret, kudret yine kudret." Tek amacı, insanları kendisine boyun eğdirmektir.

Timur Bey oyunun sonlarına doğru, Şeyh'le Nasır'ı Kalopatya'ya, yani makine ve robotlar şehrine gönderir. Timur Bey Kalopatya'daki 'herkesi bir örnek yapma' gayesini şiddetle savunur. Kalopatya medeniyetinin en önemli özelliği ise düşünmeye izin vermemesidir. Bunlar ve benzeri örnekler aracılığıyla (mesela modernleşmenin devlet kontrolu altında yüzeysel bir şekilde gerçekleştirilmesi) Timur Bey'in iktidarıyla faşist iktidarlar arasında benzerlikler kurulur.

Ayrıca Halide Edip'in hayvan ruhları/maskeleri ve insan ruhları/maskeleri arasında kurduğu diyalektik, faşist iktidarları benzer motiflerle betimleyen Orwell'in *Animal Farm* adlı eseri (ki bu eseri Halide Edip, *Masks or Souls*'un basılmasından bir yıl evvel –1952'de– *Cumhuriyet* için Türkçeye çevirmiştir) veya Ionesco'nun *Rhinoceros*'u (1938) gözönünde tutularak da incelenebilir.

HÜLYA ADAK / İSTANBUL

"ÖYLESİNE BİR GÜRÜLTÜ..."

İhsan Oktay Anar, *Virgül*'ün Ekim'97 tarihli birinci sayısında "Bir başkası olsaydım..." başlıklı yazıda Balzac'ın genç yazarlara ilk romanlarını yırtıp atmalarını söylediğini söylüyor. Yanılmıyorsam Balzac –ya da bir başka yazar mıydı– bunu söylerken, 'genç yazarın' yaşamının roman konusu olabilecek denli kimi olayları içermesi durumundaki kimi istisnaları yadsımıyor. Zaten yazar da 'istisna'ysa yazar değil midir? Burada "romanın yaşamsallığının", bir yerden sonra "kişinin kendi dışına çıkamaması zorunluluğunun" sanki es geçilmiş olduğu sonucuna varıyoruz. Anar'ın 15 yaşında kendini bulduğu *Martin Eden*'dan önce hangi romanı okuduğunu da bilmemiz gerektiğini düşünüyoruz burada.

Ben 'naçizane' 13 yaşımda ilk, Fakir Baykurt'un *Kara Ahmet Destanı*'nı okumuştum. Ama 16 yaşımda Panait İstrati'nin *Mihail*'ini okuyarak kendimi buldum. İstrati romanlarında kendini anlatmaz mı? Adrian, İstrati'nin kendisi değil mi? Sonra Balzac'ın yeri ayrı, İstrati'nin ayrı...

16 yaşımda Ağustos'81 tarihli *Varlık*'ta, "Varlık'ta Genç Ozanlar" başlığı altında, şiiri kendi yaşamlarından alabildiğine kopuk genç ozanlar arasında, o tutumun en aşırı örneklerinden biri olarak bir öykümün ilk tümcesi, "Karımın bana yaptığı o hiç hoş olmayan davranış karşısında..." gösterilmişti ki, dergi yöneticilerine yazdığım bir mektupta yanlış anımsamıyorsam, Jack London'ın *Demir Ökçe*'sini örnekleyerek zehir zemberek bir yanıt yazmıştım daha o yaşımda. Kendi dışına çıkamadıktan sonra yazının anlamı neydi ki, diye düşünüyordum.

İlk romanımda kendimi kusacaksam kusarım, iş sürdürebilmekte. İnsanın midesi bulansa da yapmak zorunda oldukları vardır, diye düşünüyorum.

85'lerde Ege Felsefe'nin koridorlarında gördüğüm sessiz sedasız İhsan Oktay Anar'a böylesine bir gürültüyü yakıştıramadığım için yazdım.

MEHMET SARSMAZ/ İZMİR

TÜRKÇEYİ DÜŞÜNÜRKEN

Şu anda 58 yaşındayım. 59'a basmış olarak. Ama Türkçeyi 1963'te yaşamağa başladım. Demek Türkiye'de doğup iki yaşında konuşsaydım, bugün 36 yaşında olacaktım. Ve (dilin bu süre içinde uğradığı değişim açısından) 36 yıl beni yaşlı kılmaya yetecekti. Bir ihtiyarın işlevi (vazifesi?), İngilizcesiyle –mazur görün–, "quaint" olmak, yani eski zaman insanları gibi konuşmak, hayatın son on yıldan ibaret olmadığını hatırlatmak olabilir.

Bunun içindir ki, o ilk yıllarda öğrenip sevdiğim, gönlüme kattığım Türkçeyi yeniden kullanmağa başladım birkaç aydır. Mazur görün.

Yukarıdaki cümleleri yazdıktan sonra Oruç Aruoba'nın *Virgül* 3'te çıkan yazısını okudum. Talat Sait Halman'ın da yazısını elime geçirip onu da okudum. Uzun süre "Burada bir şey söylemek bana düşer mi" diye düşündüm.

Bilge Karasu'nun aklından geçenleri, eğer bana bir şey söylememişse, tahmin etmem güç. Yalnız bir keresinde, hiç unutmam, kendisinin yazdığı Türkçe bir cümleyi İngilizce'ye (nedeni önemli değil) çevirmek mecburiyetindeydik. Patlat kafayı, çıkar canı, bir türlü karşılığını bulamıyorduk. Bir an geldi, Bilge "yumuşak" bir haykırışla, "Ah, Türkçenin güzelliği nerde!" diye seslenmişti.

Her dil hayatı anlatmaya yeterlidir galiba. Eğer daha önce anlatılmamış bir olgu ile karşılaşılırsa, onu ifade edecek bir kelime ya icat edilir, ya da başka bir dilden alınır. İngilizcenin zenginliği büyük bir ölçüde Fransızca'dan, Latince'den, türlü dillerden aparttığı kelimelerden oluşuyor. Türkçenin bir zenginliği takılarında yatıyor. Raftan cam bardak alan hanım, bardağı yerine koyar ve dükkânın o bölümünden uzaklaşırken koçasına "Kırarmışım" der. İngilizcede bunu dört hecede söylemek imkânsız! İki dili yanyana getirip her birinde öbür dilde ifade edilemeyen, en azından zor ve eksik söylenebilen bir sürü şey bulunabilir. Bunu yapmak neye yarar, işte orasını anlamıyorum.

FRED STARK/ ANKARA

POLEMİK KÖŞESİ

Virgül'ü çok beğeniyorum. Ellerinize sağlık. Yazıların çoğunu zevkle okuyorum, açıkçası birkaçı beni ilgilendirmiyor, onları atlıyorum. Bu da doğal, benim atladıklarımı bir başkası merakla okuyabilir. Ama dergi bütünüyle benim çok önem verdiğim titizlik ve okura saygıyı yansıtıyor. Sağolun, varolun. (...)

Bu arada Polemik köşesi iyi oldu. Ben Bülent Somay'ın safında yer alıyorum. Bir "Jim Qwilleran polisiyesi"ni okumak bana hiç de "gizli" bir zevk vermiyor. İyi bilinkurguyu, iyi casus romanını her zaman sevinçle ve açıkça okurum.

AYŞEN ANADOL/ İSTANBUL

Üst katta biri mi var?

MUSTAFA ARSLANTUNALI

Bülent Somay, *Virgül*'ün üçüncü sayısında çıkan yazısında, benim ilk sayıdaki yazımı konu ediyor ama, kendisinin de söylediği gibi daha çok Lem'i eleştiriyor. Lem'i savunmak bana düşmez, yine de birkaç noktaya değinmek gerektiğini düşündüm. Yanlış anlamaları önlemek için. "Alt kattakiler gürültünüzden rahatsız oluyor!" başlıklı polemiğinde Bülent Somay'ın söylediğinden çok daha fazla anlaşamadığımız nokta var çünkü.

Somay'la bilimkurgu sevgisi konusunda anlaşıyoruz. Ama sevgiler farklı olabilir. Sevdiklerimize takındığınız tavırlar da: Örneğin "bilimkurguyu okunmaya değer bulmak", benim için pek bir anlam taşımıyor. Okuduklarını titizlikle seçenlere, göz nurunu sadece değerli metinlere hasretmeyi isteyenlere has bir ifade bu. (Somay'ın deyişiyle, "aşağı sanat/yukarı sanat" ayrımı gözeten okurlara özgü.) Okumak, kimisi için titiz bir seçmeyi gerektiren bir aydınlanma sürecidir (hatta ayin), kimisi için bir iptila. Daha doğrusu, biz hangi kategorideki (aman yarabbi, bir kategori!) okur olduğumuzu düşünürsek düşünelim, her okur için değişik zamanlarda, her ikisi de... Farklı metinler, bizden farklı çabalar beklerler; kimi derin bir uykuya geçmemizi kolaylaştırır; kimi uyandırır, uykusuz bırakır. Hayır, tek başlarına metinler yapmaz bunları ('tek başına metin' diye bir şey yoktur), metinle kurduğumuz ilişki yapar. İnsan uykuya ihtiyaç duyar, bazen uykusuzluğa da.

Somay'ın "gizli bir fan olarak yaşadığı yıllar boyunca ödediği diyet", iptilayı ille de 'yukarı katlara' taşıma arzusunun temelinde yatan şey olmalı. Hatırlatayım, aşağı-yukarı sanat, aşağı-yukarı diyar, mahcubiyet, 'suçlu zevk' sözcüklerini kullanan ben değilim, Bülent Somay'ın kendisi. BK'yu 'yukarı'ya çıkarma çabasından daha açık bir kanıt olabilir mi aşağı-yukarı ayrımının kabulü için?

Bilimkurgu okuyorsunuz, hem de bayıla bayıla. Büyük bir çoğunluğunun, kelimenin tam anlamıyla boktan olduğunun farkına varabilecek kadar 'uyanık' bir okursanız, şöyle diyebilirsiniz: Bu okuduklarım edebiyat değilse değil, kime ne? Her okuduğum edebiyat olmak zorunda mı? Veya, onların da iyi edebiyat olduğunu, 'okunmaya değer' olduğunu kanıtlamak zorunda hissedersiniz kendinizi: Bilimkurgu fanlarının arasına hoşgeldiniz...

Ben ilk kategoride (aman, kategori!) yer almayı yeğliyorum. *Ecinniler*'in verdiği zevk başkadır, üçüncü gömlek Arsen Lüpen kopyası *Paslanmaz Çelik Sıçan*'ınki başka. Bilimkurgu ya da polisiyede en çok ilgimi çeken şey, klişeleri, o türe özgü numaraları bir bir izlemektir çoğunlukla. (Adile Naşit'i aynı rolün bir başka çeşitlemesinde seyretmek.) Nadiren, o klişelerin aşılıverdiğini, başka bir şeye dönüştüğünü ya da klişelerden tamamen yeni bir şey türediğini görmek de zevklidir. İçinde yetiştikleri janra özgü trüklere yaslanarak (çoğu zaman onlara rağmen değil, onlar sayesinde) insanı çarptıklarında, Hammett, Simenon, Philip K. Dick ya da Lem'in birer simyager olduğu hissine kapılır insan. Azdır böyle yazarlar, bilimkurgu ya da polisiye müptelası olmanız onlar sayesinde (yüzünden?) değildir ama: Sigarayı günde üç pakete çıkardığında, nikotinin C vitamini açısından ne kadar zengin olduğunu kanıtlamak zorunda hisseden bir tiryaki görmedim hiç. Tiryakiliğe tamam; ama onu meşrulaştırmak için onca çabaya ne gerek var? (Üstelik, bildiğim kadarıyla henüz bilimkurgunun sağlığa zararlı olduğunu kanıtlayamadılar!) Kusura bakmayın, Baudrillard Ballard'a ne övgüler düzerse düzsün, Ballard da Baudrillard için neler yazarsa yazsın, ben sevincimden havalara uçmam. Simenon'u kimselere değişmem, ama André Gide Simenon'u övmüş diye adrenalinim artmaz.

> Baudrillard Ballard'a ne övgüler düzerse düzsün, Ballard da Baudrillard için neler yazarsa yazsın, ben sevincimden havalara uçmam. Simenon'u kimselere değişmem, ama André Gide Simenon'u övmüş diye adrenalinim artmaz.

Somay'ın polemik konusu ettiği yazımda, 'aşağı edebiyat' ya da 'yukarı diyar' gibi bir terim hiçbir yerde geçmiyor. Bilimkurgu camiasında olaylar yaratan makalesinde Lem'in bu ikilemeyi kullandığı doğru, katılmadığım için bahsetmedim bile. Bence orada önemli olan, Lem'in yatay ya da dikey (içbükey?) kategorizasyonundan çok, bu sayede bilimkurgunun önemli bir yanına işaret etmesiydi: Bir fahişedir o, ya da Kazanova (çok 'politically correct' oldu); western, romans, tarihî romanlar ve polisiye gibi öteki türlerden istediğini, dilediği gibi alır, edebiyatın ana damarından olduğu kadar alt türlerden (şey, yan-türler) de beslenir. Bilimkurgunun gelişip serpilmesini, kendini dönüştürebilmesini sağlayan temel dinamiktir bu. (Ayrıca Lem'in, 'meslekten' bir BK yazarının bunları yazmasındaki ironiye de dikkat etmeli.)

BK, bu sayede son birkaç onyılda büyük dönüşümler geçirdi. Artık edebiyatın (şu yüksek olanı) da BK'dan yararlandığı, sık sık bir şeyler ödünç aldığı, dolayısıyla BK'yu ciddiye aldığı açık. Bence, önümüzdeki yıllarda BK giderek büyük E ile yazılan Edebiyatın içinde eriyecek, onu besleyecek ve ismi giderek önemsizleşirken kendisini iyiden iyiye önemsetmeye başlayacak.

Yazısının bıraktığı izlenim, Bülent Somay'ın kategorilerle bir derdinin olduğu. Hayır, değişik metinler için kategorileri, sadece Somay'ın dediği gibi "yazmaya üşenmekten", egomuzu şişirmekten yaratmıyoruz. Basitçe eleştiri, bir şeyleri sınıflamak, biraraya getirmek, farklılıkları ve benzerlikleri göstermektir. Herhangi bir kategorinin mutlak olduğuna, zaman-dışı bir geçerlilik ve evrensellik taşıdığına inanacak kadar safdilseniz, tabii ki isyan duygularıyla dolup taşarsı-

nız. Ama değildir. Metinler üzerine, hadi genelleyelim, sanat üzerine genellemeler yapmak, bunların –bugün değilse yarın– yanlış olacağını bile bile yapmak, gereklidir. Sınıflamaların dar geleceğini, mecazların kayacağını, yargıların geçersizleşeceğini bile bile...

Somay'ın önerisi, televizyonlardaki talk-show'larda sık sık uygulanıyor zaten: "Ali'ciğim, biraz klasik olacak ama, hangi tür müziği seversin?" "Valla, sevgili Mehmet, ben müziğin her türlüsünü zevkle dinlerim. İyi olsun da... Benim için sadece iyi müzik-kötü müzik vardır." Devam ederler. Oysa yalan söylendiğini hepimiz biliriz. "Her tür müziği" dinleyecek bir evrensel kulak, her tür metni severek okuyacak evrensel bir göz, bütün bunlar için hazırlanmış evrensel bir zihin var mıdır?

Kategori, diyorduk. Bilimkurgu kategorisini eleştirmenler yaratmadı. BK, 1920'li yıllarda başladı hayatına. Yani kendine bu adı yakıştırdığından beri var. Dolayısıyla BK kategorisi, edebî olduğu kadar, sosyolojiktir de. Sadece yazılmış metinleri değil, okurların o metinlerle kurduğu ilişkiyi, bir tüketim disiplinini ifade eder.

Bunu söylemek, günümüzde bilimkurgunun 1950'lerdekinden farksız olduğunu iddia etmek midir? Hayır: Türler ölür, yeni biçimler çıkar gelir, sonra klişeleşir, başka tarzlar moda olur, bazı türler iç içe geçer, bazısı geri çekilir... Tekrarlıyayım: Edebiyat, kategorilere karşı hep direnmiştir. Öncelikli olan, Kibarlık Budalası'nın doğduğundan beri nesir konuşması, *Il Postino*'daki postacının kendiliğinden mecaz yapmasıdır.

Ancak gereğinden çok ciddiye aldığınızda canınızı sıkar kategoriler: Emily Bronte'yle günümüzün pembe dizilerini karşılaştırmak için, ne kadar çok şeyi unutmak ve yok saymak zorundasınız! Hiçbir kategori, metinleri, yazıldıkları dönemden, okundukları (okunacağı varsayılmış) iklimden yalıtılmış bir şekilde ele almamızı gerektirmez. Bugün, Harlequin'in isimsiz yazarlarından biri, *Wuthering Heights*'ı noktası virgülüne kopyalayıp yayınevine getirse ne olur? Yayınevi editörleri metnin Bronte'den araklandığını anlamasalar bile roman basılmaz çünkü en azından uzunluk bakımından Harlequin standartlarının tamamen dışındadır. Bronte'nin *Uğultulu Tepeler*'iyle herhangi bir beyaz dizi kitabı arasındaki temel fark, ikincisinin belli bir tüketim kalıbına uygun olarak yazılması, o kalıba uygun olarak okunacağının düşünülmesidir. Zamanında Bronte kardeşler, Bülent Somay'ın iddia ettiği gibi, tıpatıp "günümüzde 'aşağı edebiyat' kabul edilen 'beyaz' ya da 'pembe' dizilerin gördüğü muameleyi görmüş" olamazlar. O dönemin okurları bugünün tüketim disiplini içinde yoğrulmamışlardı her şeyden önce. *Anna Karenina*, geçen yüzyılda *başka* türlü okunuyordu.

Bu arada, beyaz dizileri 'aşağı edebiyat' olarak niteleyenler kim acaba? Şu edebiyat denen alem, aşağı-yukarı katlarıyla pek geniş bir yer olmalı! Klişelere, tüketim kalıplarına oturmuş bir alt türde, o türün gereklerini yerine getiren, racona uyan bir ürün ille de 'edebiyat' (iyisini kötüsünü, aşağısını yukarısını bırakalım şimdi) olmak zorunda değildir. Çok sayıda bilimkurgu tutkununun kızdığını biliyorum ama kartondan tiplemeleri, tek boyutlu hikâyeleriyle Asimov iyi bilimkurgular yazmış, ama edebî olmamıştır. İyi bilimkurgu iyi edebiyat olmadığı gibi, edebî olmak zorunda değildir, çoğunlukla buna kalkışmaz bile. Edebiyat ile BK arasındaki fark, edebî olanla olmayan arasındaki farktır. Şu sorulabilir: Neyin edebiyat olduğunu nasıl belirleyeceğiz? Yukarıdaki genellemeyi bu soruya cevap vermek için kullanamayız. Tek tek yapıtlar için konuşmaya başladığımızda, yavaş yavaş kategorilerin evreninden çıkmaya başlarız...

Beyaz dizi okurları ve yazarlarının hiç kalkışmadığı edebîlik iddiasında, BK camiasının sık sık ısrar edişi, BK'dan edebiyat da çıkabilmesine bağlı tabii. Ama 'tür'den söz ediyorsak, daha genel laflar etmeliyiz: En azından birkaç "hızlı ve tipik BK okuru" tanırım, Lem ve Le Guin'den ölesiye sıkılırlar ve onları "kötü bilimkurgu" olarak görürler. Bir cam parçasıyla mücevher arasındaki farkı anlayamadıkları gerekçesiyle suçlamak mı gerekir böylelerini? Cam 'değer'siz bulunabilir, ama kimi zaman daha işlevseldir, ayrıca mücevher kadar yadırgatmayabilir insanı kendisine.

Sınırlar: Bilimkurgu edebiyatı için *Metamorphoses of Science Fiction*'da Darko Suvin'in yaptığı genellemenin sınırlarına bir bakalım: Doğalcı edebiyata karşı "yadırgatmacı" tür olarak kabullendiğimiz bilimkurgu, örneklerinin yüzde doksanında, dayandığı klişeler yüzünden, yadırgatmak şöyle dursun, tam tersine popülerliğini okuru yadırgatmayışından, beklentilere karşılık verişinden alır. Suvin'in kategorisi, edebî açıdan geçerli olabilir, bu metinlerin tüketiliş biçimi göz önüne alındığındaysa durum farklı. İyi ve kötünün ötesinde düşünelim şimdi, şunu iddia etmeye çalışmıştım: Lem gibi edebî bir BK yazarı, bu klişelerden, bu 'yadırgatmayıcılıklar' toplamından uzaklaştıkça tatsızlaşıyor, edebiyattan da uzaklaşıyor. Özellikle bunu tartışmayı tercih ederdim.

Bu arada, güvenilirliğine Somay'la birlikte kesinkes inandığımız Darko Suvin de, yanılmıyorsam "bilişsel düzey"lerden söz eder. Evet, maalesef epeyce 'yatay'.

Somay, karşı çıkışlarını inkâr eden bir tarz tutturmuş. Bir örnek: Bilimkurgu "...becerse bile, eğer konusu 'insanlık durumu' hakkında önemli bir noktaya parmak basma eğiliminde değilse, gene kötü BK ve kötü edebiyat olur." Somay'ın kendini kültür demokratizmi yapmaya kalkışan bir havari sanmadığını biliyorum. Zaten, edebiyata soyut ve evrensel görevler yüklemek gibi eski alışkanlığın nüksedişi, "aşağı kattakiler gürültünüzden rahatsız oluyor" diye hesap soran apartman yöneticisi tavrı, onu tam da karşı olduğunu söylediği otoriter, seçkinci (modern desek?) kampa oturtuyor –kamplar ve alt-üst katlar varsa.

Sayın yönetici, alt ve üst katların arasında hiçbir fark olmadığını kabul ediniz, hele *gürültü* söz konusu olduğunda... ◆

HAMLET
KİTABEVİ

"Bu dünyanın her hali bana ne kadar bitmiş, bozulmuş, ne kadar tatsız, boş geliyor. Yazık ona, yazık!"
Hamlet

KİTAP • KASET • CD

İstiklal Caddesi
Beyoğlu No: 114
Te /Fax: (0212)2430113

"Meta fetişizmi neden başarılı oldu?"

İHSAN BİLGİN

Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*'nün ortalarına doğru *(s. 188)* kitabın eksenini çizen bu temel soruyu sorar. Oysa soru genellikle bu açıklıkta sorulmaz. Çünkü, "arz" tarafındaki değişimlerin "talep" tarafını koşulladığı, otomatik olarak belirlediği yönünde sessiz bir kabul vardır:

Makina, malları elle olduğundan daha hızlı ve daha çok miktarda üretebiliyordur. Bu bolluk eski ticari ilişkilerle, alıcıyla satıcının "pazarlık" ilişkisine girdiği ortamlarla tüketilemez. Ritm hızlanmalıdır. Tüketicinin daha hızlı etkilenmesi, daha hızlı alması, daha çok tüketmesi gerekir. Pazarlıkla, ilişkiyle kaybedilecek zaman yoktur. Sürüm gereklidir. 19. yüzyılda makina üretiminin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan "modern mağaza" sabit fiyatla satış yapar; parça başına kâr oranını düşürerek satış hacmini genişletir; müşterinin içeride serbestçe, satıcıyla yüzleşmeden dolaşmasını kolaylaştırır *(s. 183)*. Fabrikanın üretimde yaptığını, mağaza tüketimde yapmıştır: Kitleselleştirmiş, yaymış, ilişkilerden ve niteliklerden arındırmıştır. Tıpkı makina gibi, her şeyi olabilir kılmıştır. Kullanışlılığından, anlamından, hakikatinden (*authenticity*) koparılan nesne yeniden kurulmuş, alışıldık olmak yerine beklenmedik bir şey haline getirilmiş, "uyarıcı" olmuştur. Başta vitrin olmak üzere, bütün sergileme düzeni nesneyi olduğundan farklı bir bağlam içinde sunmuş, gizemli kılmıştır. Böylece müşteri eski tüketim kalıplarından daha hızlı vazgeçecek, yenilerine alışacak, meta dolaşımı hızlanacaktır. Sonra daha da hızlanacaktır...

Bu hikâyeyi ilk deşifre eden Marx olmuştu. Sonra başkalarından da dinledik: Talep tarafında bulunan tüketicilerin, arz tarafında yaratılan cazibeye kapılmasının hikâyesini. Peki neden? Nasıl oldu da herkes birden bu oyunu ciddiye aldı? Oynamaya gönüllü oldu? Bildiğim kadarıyla Richard Sennett'in birinci baskısını 1977'de, New York'da yapan kitabından önce soruyu bu açıklıkta sorup yanıtını arayan olmamıştı.

Modern toplumun, kapitalist pazarın kuruluş hikâyesi genellikle bir sarmal şeklinde anlatılır: Keşifler, kıtalararası ticaret ve sömürgecilik, ulus-devletin ve yeni kurumların inşası, bilimsel keşifler ve teknolojik buluşlar, sekülerleşme ve zihniyet değişimi bir sinerji yaratmış ve 19. yüzyıldaki sıçramayı ve alt-üst oluşu gerçekleştirmiştir. Doğrusu bu yanlış da değildir. Gerçekten de böyle olmuştur. Ancak yine de, bu sürece katılan tek tek insanların halet-i ruhiyeleri, yaşanan ağır şoklara, alışılmadık bir sertlikte karşı çıkan ve susmayan muhalif seslere rağmen, neden tereddütsüzce bu süreci yaşamaya gönüllü oldukları tam olarak anlaşılmış olmaz. İnsanlar kandırılmışlar mıdır? Yoksa ipnotize mi olmuşlardır?

Richard Sennett
Kamusal İnsanın Çöküşü
Çeviren: Abdullah Yılmaz, Serpil Durak
Ayrıntı Yayınları, 1997, 450 s.

> Modern insan, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren sadece sınırsızca genişleme eğilimi gösteren bir piyasaya ve meta üretimine maruz kalmamıştır. Aynı zamanda da 'eylemi' ile 'duygusu', 'yaptığı' ile 'hissettiği' arasındaki mesafeyi kaybetmiştir.

Sennett, öncülerin, jeneratörlerin (kaşifler, girişimciler, mühendisler, siyasetçiler, bürokratlar, düşünürler, sanatçılar, elit meslek erbabı vb.) modern toplumun kuruluşundaki inisiyatiflerine, maruz kalanların, belirlenenlerin, etkilenenlerin aktif rollerinden hareketle bakmayı seçer. Kitap, bunu gerçekleştirmek için (bu kez satır aralarında sorduğu) ikinci bir sorunun izini inatla sürer; soruyu titizlikle üzerinde seyrettiği bir yörüngeye dönüştürür: Ötekilerin, belirlenenlerin, izlenenlerin, arkadan gelenlerin, tekrarlanan ortak özellikleri var mıdır? "Kitle"nin anlaşılabilir, analiz edilebilir bir "karakteri", strüktürü var mıdır? Wilhelm Reich, kitleyi şekilsiz bir "sürü" olarak tanımlamakla bu soruya olumsuz yanıt vermişti. Sennett inatla ilk bakışta şekilsiz gibi görünenin ardındaki düzenli yapıyı kurcaladı. 19. yüzyılın ilk yarısında ne olmuştu da, insanlar modern toplumun kurumlarına, pazarına, şehirlerine bu denli gönüllü ve içten katılmaya hevesli olmuşlardı? Hikâyenin aşağıdan yukarı doğru da okunmasına olanak tanıyacak "sır" neydi?

Soru bir bakıma hiç de yeni değil. İnsanların yaşamakta oldukları koşulları yaşamaya nasıl "razı oldukları" sorusunun yanıtı en azından ikiyüz yıldır "ideoloji" kavramı ekseninde aranıyor. Şerif Mardin kavram etrafında örülen sorunsallaştırmaların tarihini 1970'lerin başında yalın bir dille sergilemişti. Sennett'in kitabını bu kulvardan ayıran birinci özelliği soruyu bu genellikte sormayıp, spesifik bir tarihsel dönemdeki (19. yüzyıl) değişmeyle sınırlaması. Bu özelliğiyle de "bilgi (ya da "bilinç") sosyolojisi" alanından çok "sosyal tarih" alanına giren bir çalışma. 1960'lar, modern sanayi toplumlarının nasıl kurulduğuyla ilgili, o zamana dek yetinilmiş genellemelerin ötesine geçen yoğun bir merakın uyandığı yıllardı. Bu ilgi sonucunda, kent, imar ve spekülasyon, konut ve barınma koşulları, aile yapısı, tüketim kalıpları, çalışma koşulları gibi konularda, somut verilere dayanan spesifik çalışmalar yapıldı. 19. yüzyıldaki değişimin ve altüst oluşun somut olarak nasıl yaşandığıyla ilgili, birbirinden beslenen karşılaştırmalı bir literatür oluşmaya başladı. Feminizmin öncülüğünü yaptığı cinsiyet araştırmalarının katkısıyla ve "cultural studies" alanına dönüşerek yaygınlaşmış biçimiyle yakın tarihe ilişkin bilgi dağarcığımızın hatırı sayılır bir bölümünü oluşturan bu kanala ilk girenlerden biri de Richard Sennett'di. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, 1960'lardaki ilk çalışmalarında yakın tarihin kent, konut ve aile konularını araştıran Sennett'in

bu birikim üzerine 1970'lerin başında inşa ettiği bir sentez olarak ortaya çıktı. Dolayısıyla "bilgi sosyolojisi" kanalından ayrıldığı gibi, "kamu sosyolojisi" geleneğinden de gelmiyordu. Kitap bu nedenle, tam da bu dönüm noktasının başında, 1962'de, Jürgen Habermas tarafından burjuva kamusunun ortaya çıkışına ve dönüşümüne tipolojik ve tarihsel bir eksen çizmek üzere yazılmış *Strukturwandel der Offentlichkeit* (Kamusallığın Yapısal Dönüşümü) adlı çalışmasının programı içinde hareket etmiyordu. Kanımca Habermas'ın 1990'da yazdığı Önsöz'de işaret ettiği anlaşmazlık ve Sennett'e yönelttiği eleştiri, her şeyden önce her iki girişimin (ilgi ve merak) kaynaklarının farklarından ileri geliyor: Habermas'ınki bütünsel bir projeydi ve "kamu" kavramından üzerinde çalışılabilecek bir zemin, bir konvansiyon oluşturmayı hedefliyordu. Baştan bir bütün olarak kabul ettiği kamuyu analiz ediyordu Habermas. Oysa Sennett'in genel bir kamu kuramı zemini oluşturmak ya da olanı eleştirmek ve geliştirmek gibi bir projesi olmadığı anlaşılıyor. Tıpkı genel bir "rıza gösterme" ya da "gönüllü olma" kuramına aday olmadığı gibi. Kitabın çok daha yalın ve somut bir sorusu vardı. Hatta belki sorudan da önce hayretin ve şaşkınlığın izi okunabilir: Tarihte ve gelenekte hiç bir tutamağı olmayan meta fetişizmi nasıl olup da bu denli akışkan ve istikrarlı bir biçimde yeniden-üretilebilmişti? Metafizikten bu denli arınmış, dolayısıyla bu denli çıplak ve arkası boş bir yüceltme nasıl olup da tutmuş, bu kadar kısa zamanda modern dünyanın derinliklerine kök salmıştı? Şeffaf ve dolaysız olmasına rağmen bu yüceltmenin arkası neden görülemiyor, içinde kalınmaya devam ediliyordu? Sennett'in kitabı bir bütünden hareket etmiyor, sağdan soldan –konuttan, giysiden, tiyatrodan, romandan, konserden, parktan, mitingten, sokaktan– topladığı fragmanlardan bir bütün oluşturmaya, onların ardındaki benzerlikleri okumaya çalışıyor. Kitabın Türkçe tanıtım metinlerinde altı çizilen malzeme zenginliğinin, farklı olayları ilişkilendirme ustalığının ve örüntü titizliğinin ardında, arada boşluk bırakmadan parçalardan bütün yapma çabasının izi okunabiliyor.

Sennett'in kitabını "ideoloji" kuramlarından ayıran ikinci nokta da, iktidarı sadece "negatif", yani zor ve baskı üreten bir mekânizma olarak değil, aynı zamanda da "pozitivite", yani enerji ve eylemlilik kaynağı olarak kabul etmesi. Kitabın bu yönünün, Michel Foucault'nun, tam da kitabın malzemesinin toplandığı dönemde açtığı kanal ile ilişkili olduğu biliniyor. Bu durumda 19. yüzyılın dayatılan koşullarına nasıl rıza gösterildiği sorusunun yanı sıra, pasiflerin bu koşulların yeniden-üretimine nasıl aktif olarak katıldığı, bu ortamı bizzat eylemleriyle nasıl yaptıkları sorusunu sormak da mümkün oluyor.

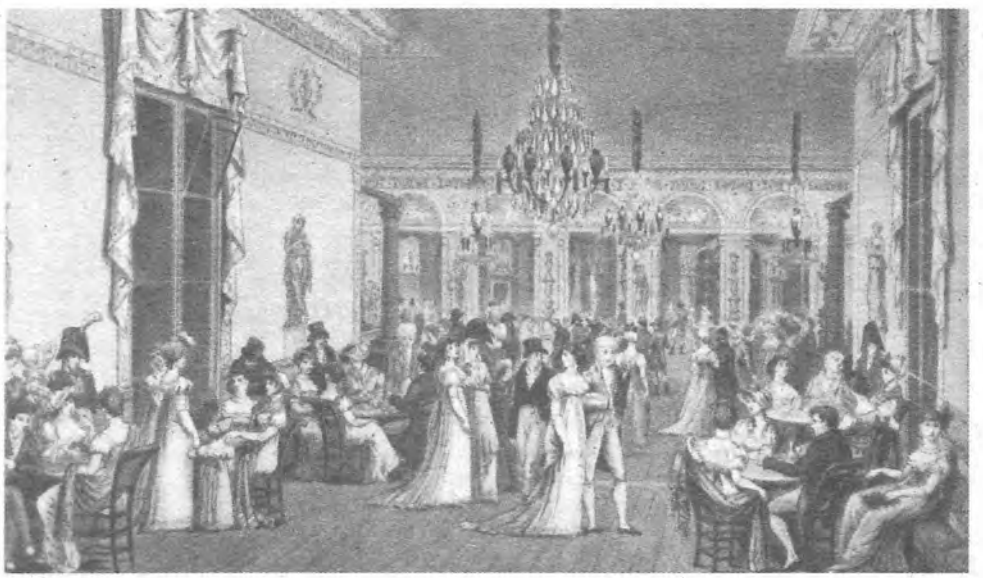
Sennett'in inanılmaz çeşitlilikteki olay örüntüsü, şaşırtıcı biçimde hep aynı noktaya işaret edecek şekilde kurgulanmıştır. Kitap, her adımda veri tabanını genişleterek, kendini donatarak çıkış noktasına döner, yalın argümanını güçlendirir. Argüman çetrefilleşmeden, dal-budak sarmadan güçlenir. Karmaşıklaşmak bir yana, neredeyse her seferinde daha da sadeleşir, berraklaşır: Modern insan, başta Londra ve Paris'tekiler olmak üzere, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren sadece sınırsızca genişleme eğilimi gösteren bir piyasaya ve meta üretimine maruz kalmamıştır. Aynı zamanda da "eylemi" ile "duygusu", "yaptığı" ile "hissettiği" arasındaki mesafeyi kaybetmiştir. İkisini aynı şey zannetmeye başlamıştır. Kişilik, kamusal alanı işgal etmiştir. Kişiliğin kamusal alanı işgal etmesi, duygunun eylemi, hissedilenin yapılanı, benliğin toplumsal varlığı ikame etmesi demektir. Bu tek taraflı işgal sonucunda, hissedilenle yapılan, duyguyla eylem, kişilikle toplumsal varlık arasında ilişki kurulamaz hale gelmiştir. "Bu nedir?", "Burada ne oluyor?" soruları sorulamaz olmuş, yerlerini "Bunun arkasında kim var?" sorusu almıştır. "Artık önemli olan ne yaptığınız değil, yaptıklarınız hakkında ne hissettiğinizdir" *(s. 328)*.

Hissedilenle yapılan, duyguyla eylem arasındaki dolayımı sağlayan "ifade", artık duyguların toplamından öte bir şey olmayan kişiliği açığa vuran kodlara, şifrelere indirgenmiştir. Sennett'e göre bu değişimi ilk farkeden ve açığa vuranlar Balzac, Flaubert gibi yazarlardır. Balzac'ın romanları, kişiliklerin, onları ele veren davranış ve ifade kodları aracılığıyla çözümlendiği ayrıntılarla yüklüdür: Gözlemci büyük bir tutkuyla ayrıntılara yönelmiştir ve her fiziksel ayrıntı daha büyük bir başka olguyu ima eder; genel toplumsal etkenler ancak tekil örneklerde yankı bulduklarında anlamı kazanabilirler *(s. 202)*. Balzac'ı Sherlock Holmes'un yaratıcısı Conan Doyle'den ayıran, bu okuma ve şifre çözme eyleminden duyduğu tedirginliktir *(s. 216)*. Doyle'un, işaretleri okuma yeteneğinin tadını çıkaran kahramanı Holmes'un gözünden baktığına, Balzac deşifre edilenin konumu açısından da bakar; şeffaflaşmanın yaratacağı sorunları daha başından sezmiştir.

Şeffaflaşmanın sonucu kendini ele verecek işaretlerden kaçmak, saklanmak, yani pasifleşmektir. "İnsanın sokaktaki pasifliği, sessizliği ona, duygusal ifadeyi yorumlama kodlarının onu ötekilerden yalıtan kodlar olduğunu öğretti... Söylemin yerini gözlem yapma ve 'olayları zihinde tartma' edimi al-

Regent street, Londra

dı.... Sessizlik disiplini bir arınma eylemiydi. Kişi, kendi beğenilerini, geçmişi ya da tepki gösterme arzusunu işin içine karıştırmaksızın tam anlamıyla uyarılmak istiyordu. Pasiflik bilgi edinmenin gereğiydi... Sessizlik sosyalliğe karşı kamusal bir savunma hakkıydı" *(s. 267-269)*. Kişiliği saklamaya yönelik pasiflik ve sessizlik sadece söyleme ve davranışlara ilişkin değildir. Kendini ele verecek her türlü işaret nötralize edilmeye çalışılır: örneğin giysiler. Sennett'e göre 1840'lar, başkalarından ayrı durmama, farkedilmeme güdüsü tarafından yönlendirilen bir giyim stilinin başladığı dönemdir. "1750'de renkler, amblemler, şapkalar, pantolonlar sokaktaki herkesin bilebildiği sosyal mevkilerin işaretleriydi; bu işaretlerin şaşmaz bir endeksi olmasa da, keyfi olsalar da, açıktılar. 1840'ların genç insanları ise, yasaların yalnızca sırrına vakıf olanlara açık olduğu bir dünyada yaşıyorlardı" *(s. 211)*. 19. yüzyıl İngiltere'sinde "centilmen, niteliğini ancak kendisine söylenmeden bunu algılayacak kişilere belli eden kişidir" *(s. 212)*.



Frascati kahvesinin büyük salonu-Paris

Sonunda kamusal alan ikiye bölündü: Aktörler ve izleyiciler. Kendilerini kamu önünde ifade etmekten kaçınmayan bir azınlık, profesyonelleşip vasıflı oyuncular haline geldi: Tiyatro oyuncuları, icracı müzisyenler, karizmatik politik liderler vd. "1850'lerde tiyatro salonunda dışarıdan bakarak kim olduklarını 'bilemeyeceğiniz' giysilere bürünmüş erkek ve kadınlar vardı. Bu insanlar mahrem 'bilginin' giysilerde saklı olduğuna inanıyorlardı. Bu insanların tiyatroda bulma-ya çalıştıkları ise gördükleri insanların hakiki olduğundan gerçekten emin olunabilecek bir dünya idi. Oyuncular gerçekten oynadıkları rolü temsil ediyorlardı. Hiçbir hile sözkonusu değildi... Sokağın tersine, tiyatroda yaşam gizlenmiyordu, olduğu gibiydi... Hiçbir şifre çözme çabası gerektirmeyen sahici yaşam ancak sahne sanatının himayesi altında ortaya çıkıyordu" *(s. 224)*. Operada tam da bu dönemde ortaya çıkan "açıklayıcı program notları", izleyicinin etkinlikten ve izleme disiplininden kopmadan opera mekânında kalmasını, koltuğunda oturmaya devam etmesini sağlayan dışsal aracılardı *(s. 262)*.

Aktörle izleyicinin birbirlerinden kopmaları ve –tiyatro, opera gibi– özelleşmiş kamu alanlarında karşılaşır hale gelmeleri, izleyicinin pasifliğini pekiştirmekle kalmamış, aktörü de deforme etmiştir. Sennett, örneği müzik pratiğinden verir: Besteci ile icracı işlerini eskisi gibi yapamaz hale gelmişlerdir. 19. yüzyılda besteci bir parçanın nasıl çalınacağına ilişkin kâğıt üzerindeki yönlendirici notasyonları iyice ayrıntılandırma eğilimindedir. Hiçbir şeyi tesadüfe, yani icra sırasındaki ortama bırakmak istemiyor, işi garantiye almak için de kusursuz bir temsili önceden kâğıt üzerine geçirmeye çalışıyordur. İcracı da tam tersine metinden mümkün olduğunca kopmaya, müzikteki hakikat anını icra anına çekmeye çalışıyordur. "İcra, dinleyiciyi şok etme, ona daha önce hiç duymamış olduğu sesleri dinletme ve onun müzik duyularına egemen olma meselesi halini almıştır" *(s. 253)*. Konser salonu, kişiliğini ele vermemek üzere iyice geri çekilmiş ve tepkileri standartlaşmış izleyici ile hünerini kişiliği üzerinden sergileyen aktörü karşılaştıran tipik bir 19. yüzyıl kamu mekânıdır Sennett'e göre.

Sanattan politikaya geçildiğinde, geride aktörün kişiliğini üzerinden sergileyeceği verili bir form, teknik, dolayım da kalmamış, icracı ile icraatının arasındaki bağ tamamen kopmuştur. Sennett, attığı nutuklarla 1848 ayaklanmasının yatıştırılmasında pay sahibi olan Alphonse de Lamartine örneğini verir: Sennett'e göre 19. yüzyılın başında Napolyon'un karakteri yaptığı işlere göre değerlendirilirken, 19. yüzyılın ortasında Lamartine'in kamunun gözleri önünde hiçbir şey yapması gerekmiyordu. Çünkü artık inandırıcı bir kamusal olay inandırıcı bir eylemle değil, inandırıcı bir kamusal kişilik tarafından yaratılıyordu. Lamartine'in yaptığı, attığı nutuklar sırasında dinleyicilerinde, onlarda kesinlikle bulunmayan bir şeye kendisinin sahip olduğu duygusunu yaratabilmesiydi. "Ama bu 'şey'in ne olduğu, ondaki 'inayet'in neyi kapsadığı onlar için bir gizdir. Ledru-Rollin bir arkadaşına şöyle yazıyordu: 'Lamartine herkesi duygulandırmıştı, fakat konuyu ya da ne söylediğini hiç hatırlamıyorum.' Ledru-Rollin'in elinde 1848'de işçilere hitap eden sağlam bir metin vardı. Bu, onların çıkarlarını ve taleplerini dile getiren bir metindi. Gelgelelim neden söz ettiği bile hatırlanmayan Lamartine ile kıyaslandığında, sınırlı bir ilgi uyandırıyordu" *(s. 296)*.

"Seküler karizma, kişinin ne yaptığı değil, ne hissettiği üzerine odaklanır.. [ve] psişik bir striptiz[dir]. İfşa olayının kendisiydi heyecan yaratan, yoksa ifşa edilen açık ya da somut bir şey yoktu.. Kişisel karizma dramatik değildir, aşırı da değildir; bu haliyle neredeyse müstehcendir... Politikacı için 'özel yaşamını sizi ilgilendirmez!' görüşünde ısrar etmek intihardır" *(s. 336-337)*. "Karizma, bir güçten düşürme eylemidir. Karizmatik kişiler ne Weber'in antik kralları, ne de Freud'un çocuklarının kural dışı tutkularını yatıştıran babasıdır. Artık öteki küçük insanların kahramanı olan küçük bir insandır o. O bir stardır; titizlikle ambalajlanmıştır, pek ortalarda görülmez ve hislerini hiç sakınmadan açığa vurur; belli bir alanda hakimiyeti elinde tutar ve o alanda çözümsüz bir krize dönüşmeden hiçbir şey değişmez" *(s. 364)*.

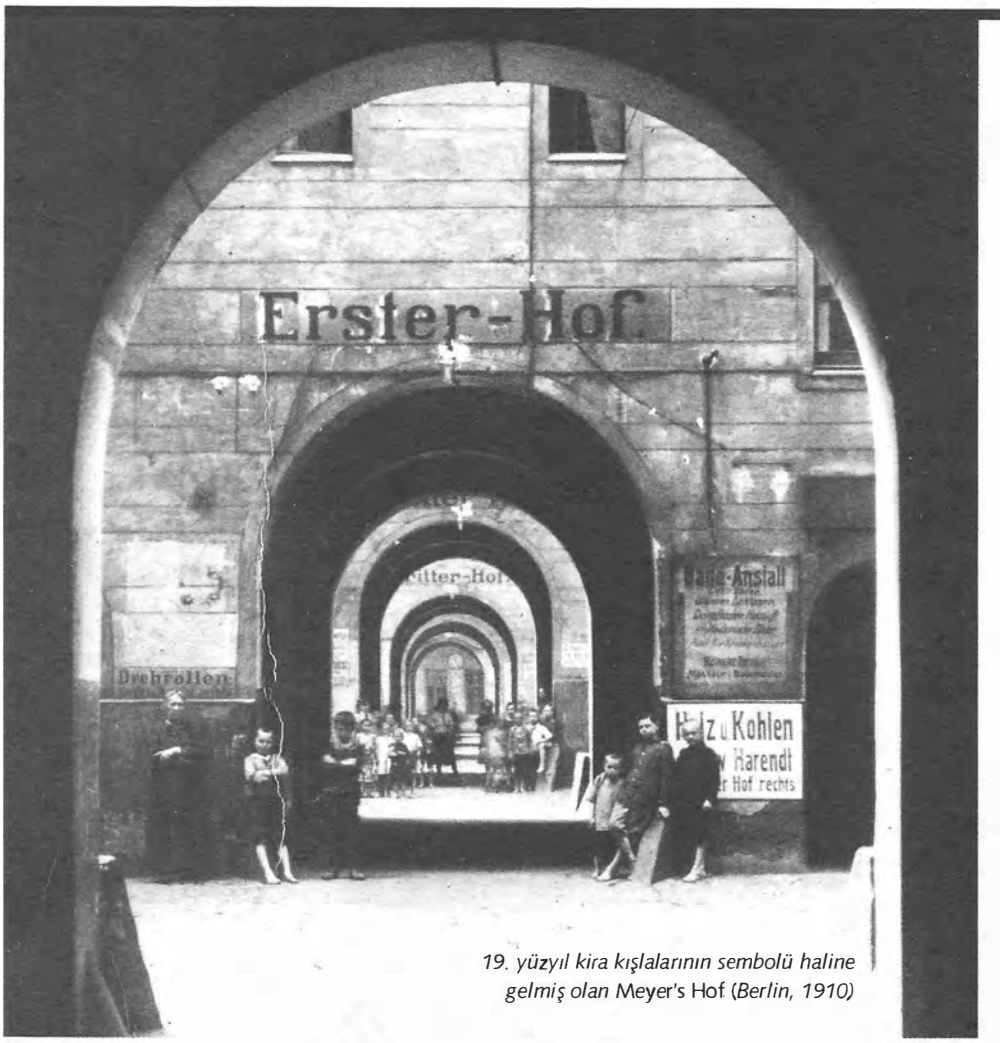
Seküler karizmanın oluşmasına aracılık ettiği ortamı "yıkıcı cemaat" olarak adlandırır Sennett. "Yıkıcı cemaat"i (dine, kökene, yere bağlı) geleneksel cemaatlerden ayırdeden "hayali" olmasıdır. Geçmişten gelen alışkanlıklara, bağlara, geleneklere dayalı ilişki örüntüleri çözülmüş, yerlerini kişilik kipleriyle işleyen fantastik birliktelikler almıştır. Fantastik bağlar, somut yaşantı deneyimlerini, beklentilerini, gelecek ufkunu tasfiye ederek kurulmuş, gerçeklikle ilişkiyi kopartmıştır. Dreyfus davası bunun tipik bir örneğidir Sennett'e göre. Geçen yüzyılın sonunda on yıla yakın bir süre gündemde kalan bu olayı gözden geçirdikten sonra, çatışmaya neden olan şeyin iki taraf için de mesele olmadığı, meselenin dürüstlük, onur ve kolektifliğin kendisi olduğu sonucuna varır *(s. 312)*: Referansını somut yaşantı deneyimlerinden, beklentilerinden alan, kendini buralarda doğrulayan dürüstlük ve onur değil de, kendinden menkul birer kişilik özelliği olarak gürültüyle dışa vurulan, kendi dışındaki her şey üzerinde parazit etkisi yaparak birer mistifikasyon aracı olarak işleyen dürüstlük ve onur. Emile Zola'nın Cumhurbaşkanı'na Dreyfus Davası dolayısıyla yazdığı mektubu, bu modern hayali cemaat oluşturma tarzının tipik bir örneği olarak sergiler Sennett.

Hatırlatmakta yarar var: Sennett'in modern insanının birincil özelliği tabi olmaya yatkınlığı değil, herşeyi kişilik belirtilerinin bulanıklaştırdığı bir perspektiften, bir sis perdesinin içinden görmesidir. Pasiflik psikomorfikleşmenin sonucudur, psikomorfikleşme pasifliğin değil. *Kamusal İnsanın Çöküşü*'nün çağdaş insanın "biçareliğinden" dem vuran ağzı kalabalık söylem karmaşasından farklılaştığı, berraklaştığı nokta tam da budur: Sennett çeşitlendirilebilir, izi sürülebilir, test edilebilir, yanlışlanabilir bir teşhis koymuştur. Teşhisi koymakla kalmamış, arazın farklı, hatta ters sonuçlarını da sergilemiştir: Kişiliğin kamusal alanı işgali pasiflikle, varolana tabi olmakla sonuçlanabildiği gibi, aktifliğe, varolanla zıtlaşmaya da yol açabilir. Birincisinde gizlenirken, saklanırken, ikincisinde "teşhir eder". Ancak tıpkı pasifleştiğinde kişiliğini sakladığı gibi, teşhir ettiğinde de kişiliğini sergiler. Sennett yine 19. yüzyılın sonu ile başını karşılaştırır: 1890'larda, 19. yüzyıla damgasını vuran Viktoryan iffetin kişiliksiz ve renksiz giyim tarzına karşı, gövdenin ayrıntılarını, kımıldamalarını vurgulayan isyancı bir giyim tarzı benimsenmişti. Ancak bu, perhizci anlayışın sakladığı gövdeyi kendi haline bırakmak, olduğu gibi kabul etmekten ziyade, cinselliğin belirtilerinin açığa çıkarılması şeklinde tezahür etti. "Giyinmek şimdi bedene yeni, cinsel bir kat eklemekti ve giyim hâlâ bireysel kişiliğin ifadesiydi" *(s. 239)*. Başkaldırı, bu şartlar altında sapkınlık eylemine dönüşmüştür. "Sapma, kendi başına bir anormalliktir. Kendini özgürce ifade etme, sapma, anormallik: Kamusal ortamın kişiliği açığa vurmanın bir alanına dönüşmesiyle bu üç terim tamamen birbiriyle bağlantılı hale gelir. Bir kişilikler kültüründe özgürlük ötekiler gibi davranmamak, görünmemek meselesi haline geliyordu. İnsanlığın mevcut haliyle nasıl yaşayabileceğinin bir imgesi olmaktan çok, özel bir durumun ifadesi oluyordu özgürlük" *(s. 241)*. Oysa 1795'in Paris'inde, "...Robespierre dönemindeki arınmadan sonra, Thermidor'la birlikte insanlar sokakta bedenlerini birbirlerine sergileyecek şekilde giyinmeye başladılar; bu öncüleri izleyen bir 'moda' oluştu; Thermidoryen Paris sokakları maskelerin olmadığı yerlerdi: Thermidor giyimi... gerçek bir kültür devrimiydi. İsteyen herkes bu devrimi yaşayabilirdi, çünkü devrim kişidışı temellere dayanıyordu. Kamusal alanda bedenini sergilemek, düşünsel anlamda olduğu gibi, kişinin devrimci olup olmadığına ilişkin öncel bir kanaate bağlı değildir; bu özgül eylemi gerçekleştiren kişi devrime katılmış olur. Devrim kişidışı terimlerle algılanınca, artık gerçekçi bir meseleye dönüşmüş olur, çünkü pratik eylemle yaşama geçirilebilir. Devrimin kişisel terimler içinde algılanması pratiğe geçirilmesini güçleştirir. Devrimde rol alabilmek için kişinin 'devrimci' olması gereklidir. Bu da devrimi somut bir etkinlik meselesinden çok simgesel jestler ve sadece fantezi düzeyinde yaşanan bir değişim meselesi haline getirecektir. Thermidor'dan yüzyıl sonra olan budur: Kişilik bir kez kültürün koşullarını yönetir hale gelince, 1890'larda kişisel başkaldırı toplumsal normlardan sapma meselesine dönüştü" *(s. 237)*. "Thermidoryenlerin anılarında sokaktaki yaşamın nasıl olduğu anlatılmaktadır. 1890'lardaki asilerin anıları ise giysilerimin bana neler hissettirdiğini anlatır... Her deney, deneyi yapan kişi hakkında bir hükümdür" *(s. 241)*. Uyum sağlamanın karşıtı değişme değil, sapkınlıktır, anormalliktir.

Tüm örnekler aynı kapıya çıkar. Sorun mesafenin, oyun becerisinin yitirilmesi, başka türlü olma, değişme imkanının ortadan kalkmasıdır.. "Kişi, çevresiyle, toplumdaki konumuna ilişkin olgularla, başkalarının gözündeki görünümüyle oynamayı tahayyül edemez. çünkü bu koşullar artık kendisini meydana getiren esas şeylerdir... Kişilik sorunlarının toplumsal ilişkilere tecavüzü,... başkalarına yönelik bir ifade jestine özbilinçli bir kuşkunun ağırlığını yükledi: Gösterdiğim gerçekten ben miyim?... İfade, sahici duyguya bağımlı kılınmıştır, ne var ki burada insan daima kendi duygularında sahici olanın ne olduğunu hiç bir zaman billurlaştıramamak gibi narsistçe bir soruna saplanmıştır" *(s. 333-334)*. Otto Kernberg'in narsistik kişilik için çizdiği tanı profilinden, eyleme negatif değer verilip duygu tonlarının ağır basmasından hareketle, narsizmin istisna olmaktan çıkıp norm haline geldiği kanısına varır sonunda Sennett: "Modern toplumsal yaşamda yetişkinlerin toplum normlarına uygun davranabilmeleri için narsist olmaları gerekir" *(s. 405)*.

Metafizikten arınmış bir yüceltmenin, meta fetişizmininin sürekliliği, benliğe bu denli gömülmüş bir insan profilinin istikrarlı olarak yeniden-üremesiyle mümkün olabilmiştir: Tanrıların gizemini yitirmesiyle kendi durumunu gizemleştirmiş, anlamı kendi yaşamına yüklemiş, onun ortaya çıkarılmasını beklemiş, bundan da bir türlü emin olamamış bir insan profiliyle *(s. 195)*. Kendiyle meşgul olmaktan, etrafta ne olup bittiğiyle ilgilenmeye fırsat bulamayanların oluşturduğu hayali topluluklarla...

Sorunun yanıtı çok daha basit olmasın sakın? Pazara sürülen yeni malların, sürekli genişleme eğilimi gösteren piyasanın, kısacası tüketim toplumunun getirdiği refah artışı olmasın bu cazibenin kaynağı? Sennett bu tartışmaya girmiyor. Başından beri araştırdığı 19. yüzyıl sosyal tarihinin ve ortalama refah seviyesinin başkaları için de aşikar olduğunu düşünüyor olmalı. Piyasanın genişlemesinin ve malların sayısının artmasının ne denli derin istikrarsızlıklarla ve alt-üst oluşlarla birlikte yaşandığını, refah seviyesinin yayılmasının hiç de sancısız olmayıp, en azın-



19. yüzyıl kira kışlalarının sembolü haline gelmiş olan Meyer's Hof *(Berlin, 1910)*

dan 1960'lara kadar (üstelik o da sadece erken sanayileşmiş coğrafyada) toplumun hatırı sayılır bir bölümü için yaşantının içinden bakılarak farkedilebilecek bir olgu olmadığını herkesin bildiğini zannediyor herhalde. Oysa kitap pekala, tüketim toplumunun 20. yüzyılda nasıl ancak uzun vadeye yayılmış bir proje olarak kurulduğunun; refahın piyasanın iç dinamiklerinden ziyade devletlerarası bir projenin ve 3. Dünya coğrafyasına daha etkin biçimde yayılmanın sonucunda istikrarlı olarak arttığının, üstelik bunun da ne denli kırılgan bir denge üzerinde durduğunun hikâyesiyle bitebilirdi. Ancak o zaman 20. yüzyıldan seçtiği tek vaka olan, doğrusu kitabın dokusunu biraz da gevşeten "uydu yerleşme" olgusunu (bir de genç konser piyanistlerini anlatıyor), daha kuşatılmış ve organik biçimde hikâyesinin içine katabilir, yerli yerine oturtabilirdi. Bu yerleşmeler, devletin konut piyasasına 20. yüzyıl boyunca neden bu kadar çok ve ısrarlı biçimde yatırım yaptığına değinmeden pek anlaşılmış olmuyor. Oysa uydu yerleşmelerin, "konutun" içe dönük bir tüketim birimi olarak ailenin istikrarını sağlamadaki kritik rolü, tüketim örüntüsü içinde kavşak noktası olma durumu üzerinden anlatılması, *Kamusal İnsanın Çöküşü*'ne, başta olgular üzerinden anlatılanların yayılarak ve uzatılarak tekrarlanmasından (4. Bölüm) daha yakışan bir bitiş olurdu herhalde.

Peki, böylesi bir modernleşmenin alternatifi ne olabilirdi? Farklı bir modernlik nasıl yaşanabilirdi? Kolayca tahmin edilebileceği gibi Sennett ideal bir model çizmeye yanaşmaz. Geleneğin uyumlu bütünlüğüne, "güzel günlerine" de öykünmez. Modern öncesinden moderne geçerken parlayıp sönen bir imkanı anlatarak başlatır hikâyesini (2. Bölüm: *Ancien Régime*'in Kamusal Dünyası). 18. yüzyıl Avrupa'sındaki, özellikle de Paris ve Londra gibi büyük şehirlerdeki kamusal yaşam ilişkilerini örneklerle ve ayrıntılarıyla sergiler: Geleneksel bağların çözülmeye başladığı, ancak henüz içe kapanılmadığı bir ara dönemdir bu. Büyük şehirler kalabalıklaşmış, insanlar yabancılarla, o zaman dek tanımadıklarıyla karşılaşmaya başlamışlardır. Bu karşılaşma, herkesin birbirini tanıdığı kapalı bir ortama dışarıdan birisinin girmesine benzemez. İnsan kendisinin de öteki için yabancı olduğunu biliyordur. Herkesin birbirine yabancı olduğu, dolayısıyla verili kimlik kodlarıyla yürüyen etkileşimin kesintiye uğradığı bir kamusal ortam örüntüsüdür bu: Öteki merak edilmektedir ve ötekinin merakı boşa çıkarılmamaya çalışılıyordur. Ne geleneğin verili kodlarına ne de "aslında" kim olunduğuna takılınmadan "rol" yapılabilmekte, farklı "maskeler" takılabilmektedir bu karşılaşma esnasında: Bir canlılık ve özgürleşme anıdır; ötekinin dolayımında yaşantı deneyimi ve düpedüz "değişme" imkanıdır. "Medeniyet, insanları birbirinden korumakla beraber, birini diğerinin etkinliğinden hoşnut bırakan etkinliktir. Maske takmak medeniyetin esasıdır. Maskeler, takanın gücü, hastalığı ve kişisel duygularına bağlı olmaksızın katıksız toplumsallaşabilmeye izin verirler. Medeniyetin ereği, başkalarını kendilerinin yükü altında ezilmekten korumaktır... Kişilik yükünün neden olduğu şey, toplumsallaşma yetisindeki düşüştür. Medeniyetsiz bireyler, başkalarına kendi yaşamlarının günlük sıkıntılarına göğüs germek için ihtiyaç duyan ve başkalarına kendi itiraflarını boca edecekleri birer kulak olma sıfatları ötesinde pek az ilgi duyan şu bildiğimiz 'arkadaşlardır'" *(s. 329-330).*

Evet, Sennett'e göre 19. yüzyıldan itibaren kaybedilmiş olan şey medeniyettir. "Medeniyet [de], kişinin başkalarına yük olmamasıdır" *(s. 335).* ◆

DEĞİNİLEN KİTAPLAR:

Şerif Mardin, *İdeoloji*, 1. Baskı: Sosyal Bilimler Derneği, Ankara; 2. Baskı: Turhan Kitabevi, Ankara 1982, 204 s.

Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, İletişim Yay., İstanbul 1997, 414 s.

TÜRKÇE TANITIM YAZILARI:

Bülent Diken, Richard Sennett, Kamusal Yaşam ve Kent, *Birikim* 97, s.70-78; Mayıs 1997.

Ali Akay, Kamu Mekanı, Uygarlık ve Kamusal İnsanın Çöküşü, *Cumhuriyet Kitap* 378, 15.5.1997, s. 4-7.

Ahmet Ümit, Benliğine Gömülen Çağdaş İnsanın Öyküsü, *Cumhuriyet Kitap* 383; 19.6.1997, s.12-13.

Tarihin dipnotundan dipnotun tarihine

ORHAN KOÇAK

Alay konusudur çok zaman. Zarif yazarlar kullanmaz. Kibirli olanlar da. (Kitap dergisi editörlerinin çoğu da kendi yazarlarının kullanmasını istemez.) Çağrıştırdıkları: Aşırı titizlenme, müşkülpesentlik, bilgiçlik, hantallık, güvensizlik. Son yıllarda, "sahte nesnellik" kavramı da eklendi eleştirilere. Gerçek bir bilgi aracı değildi dipnot; yazılanlara otorite kazandırmak için başvurulan bir söz sanatı tekniğiydi. Bir profesyonellik görünümü veriyordu yazıya, sahte bir tarafsızlık ve bilimsellik hâlesi. Yazarın her zaman tartışılabilecek yorumları, kişisel buluş ve kaprisleri, böylece su götürmez gerçeklere dönüştürülmüş oluyordu.

Savunanların da sağlam görünen gerekçeleri yok değil. Her şeyden önce, araştırmacının kendi alanını yeterince taramış olduğunun kanıtıdır dipnot; bu da sadece bir ikna tekniğine indirgenemez. Okura, bu geniş araştırma alanı içinde yazarın nerede durduğunu, başka konumlar ve yazarlarla nasıl tartıştığını gösterir. Böylece tartışmayı demokratikleştirir: Okurun kendisine de bu söyleşiye katılma ve yazarın yorumunu ölçme ve yorumlama imkanını kazandırır. Öte yandan, bilimsel veya tarihsel tartışmanın hiçbir zaman bitmeyeceğinin, hep yeni kaynak, kanıt ve yorumların sürdürücü müdahalesine açık olacağının da işaretidir dipnot. Bilimsel emeğin hem tekniği hem de göstergesidir.

The Footnote: A Curious History ("Dipnot: İlginç Bir Tarih", Harvard) adlı kitabı yakında çıkacak olan Princeton Üniversitesi tarih hocalarından Anthony Grafton, Lingua Franca dergisinin Kasım 1997 sayısında, böyle özetliyor dipnot konusundaki karşıt tezleri. Beklenebilecek bir çalışma: Helânın ve çizgili kumaşın tarihlerinin yazıldığı bir dönemde, modern tarihyazımının temel tekniğinin tarihinin de yazılması zorunlu kılınmış gibidir. Ancak, Grafton'un yazısında bazı belirsizlikler, kaymalar ve boşluklar var. Mikro-tarihçilik de yerinden etmeye çalıştığı "büyük anlatılar" kadar unutkan olabiliyor.

Grafton'a göre, geleneksel tarihyazıcılığı kaynak belirtmeye çok önem vermiyordu, çünkü otoritesini başka yerlerden (söz gelimi, yazarın yüksek mevkiinden ya da herkesçe kabullenilmiş uzgörüsünden) alıyordu. Amacı, bir yönetimi meşrulaştırmak ve yöneticilere yol göstermekti; geçmişin nasıl kurgulanacağı konusunda teknik dersler vermekten çok, geçmişten bazı ahlaki ve siyasal dersler çıkarmakla ilgileniyordu. Oysa modern tarih kitaplarının kural olarak iki katlı bir anlatı mimarisi vardır: Üst katta geçmişle ilgili öyküler anlatır ve yorumlar sunar tarihçi; çizginin altındaysa kendi araştırmasını nasıl (hangi belgelere dayanarak) yürüttüğünü gösterir. Tarihçiler, yakın zamanlara kadar, bu dipnotlu ve belgeli tarihçiliğin 19. yüzyılda Almanya'da Leopold von Ranke gibi hocalarla ortaya çıktığını düşünüyorlardı. Oysa Grafton'a göre felsefe ve tarihte dipnotun kurucusu 17. yüzyıl Protestan Fransız yazarlarından Pierre Bayle'dir. Bayle'in *Tarihsel ve Eleştirel Sözlük*'ü (1696), dogma'ya karşı çıkarken, asıl metinden daha uzun ve yoğun bir dipnot ve şerh toplamı üretmek zorunda kalmıştır. Bayle, müstehcen olmaktan da çekinmez dipnotlarında; mesela İncil'den bazı pasajları şerhederken, Caspar Scioppius'un serçenin çiftleşmesiyle ilgili gözlemine de yer verir (serçe üstüste yirmi kez çiftleşmiş, sonra da ölmüştür) ve Scioppius'un yakınmasını aktarır: "Heyhat! Serçeye bağışlanan şu bahtiyarlık, insandan esirgeniyor."

Mikro-tarihçiliğin şakrak ciddiyeti, yazarın anlatısındaki apansız alan kaymasının farkedilmesini güçleştirebilir. Grafton, bütün bilgi dallarından, en azından bütün anlam bilimlerinden söz ederek başladıydı anlatısına. Ama birden çok daha dar bir alana, tarihyazımına kaydı öykü. Böylece, dipnotlu modern tarihyazımını da Ranke veya Gibbon'la değil, Bayle'le başlatmak kolaylaştı. Dipnot konusu, Bayle mi yoksa Ranke mi sorusuna dönüştü. Daha önemlisi, dipnotun tarihi mono-kültürel bir çerçeve içine, Katolik kilisesiyle reformatörlerin çatıştığı Avrupa bağlamı içine sıkıştırılmış oldu: Şerh, yorum ve kanıt gibi bilgi teknikleri, münhasıran Avrupa aydınlanmasının ürünüydü bu öyküde.

Oysa görüş alanımızı modern tarihçilikle sınırlamayıp bütün insan bilimlerine, özellikle de felsefe ve ilahiyata bakarsak, hem en dar hem de daha geniş anlamlarıyla dipnotun ancak kültürler-arası (veya kültür-aşırı) bir çerçevede doğabileceğini görürüz. Şerhli yazının iyi bilinen ilk büyük örnekleri, 9.-13. yüzyıllar arasında El Kindi'den İbn Rüşd'e kadar Arap filozoflarının Platon, Aristo ve Porphyrios gibi Yunan filozoflarından yaptıkları çevirilerdir. Ama bunlar da tam anlamıyla "ilk" sayılamaz: Daha öncesinde, yine Yunan filozoflarının Farsça ve Süryanice (şerhli) çevirileri vardır ve Arapça çevirilerin önemli bir bölüğü de bu dillerden yapılmış ikincil aktarımlardır. Öte yandan, Martin Bernal gibi bir tarihçi, *Siyah Athena* adlı kitabında bütün Yunan kültürünün Afro-Mısır medeniyetinden yapılmış bir şerhli çeviri olduğunu hayli inandırıcı kanıtlarla öne sürebilmektedir.

Şunu söylemek istiyorum: Hem en dar anlamıyla (kaynak belirtme) hem de geniş anlamıyla (şerh, tefsir) dipnotun doğabilmesi için kaynakların bir parça silinmiş olması gerekir: Anlamın saydamlığı kaybolmuş, bir çeviri ve yorum sorunu doğmuştur. Bu sorun da tek bir kültürün kendi devamlılığı içinde değil, bir kopukluk durumunda ortaya çıkar: Dipnotu doğuran şey, kültürün her zaman trans-kültürel bir boyut taşımasıdır.

Başa dönersek, Grafton'un dipnot konusundaki modern görüşleri sadece iki tezle sınırlayışının da çok yerinde olmadığını söylemek gerekir. Eğer kültür hep trans-kültürelse, her metin de kendi gizli dipnotunu taşıyor demektir. Jacques Derrida, bu noktada hem "safdil Foucault'cu" (1. tez) hem de "*katılımcı-bilimci*" (2. tez) görüşleri askıya alan ve aralarındaki farkı önemsizleştiren bir üçüncü yaklaşım önerir: Her metin, sürekli olarak dipnotun istilası altındadır, çünkü yorumun tamamlanması imkânsızdır. Öyleyse dipnot da asıl metindeki görüşleri kanıtlayan şey değil, hatta yazarın araştırmacılığını belgeleyen şey de değil, asıl metnin bir türlü asıl olamayışının ifadesi olacaktır. ◆

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak

SEMİH GÜMÜŞ

Cemil Kavukçu'nun öyküleri bilinen dünyaları anlatmıyor, onların ötesine geçiriyor bizi. Belki bizim için sıradan sayılmayan, ama belli ki Cemil Kavukçu için sıradan yaşantıları; gene bizim için sıradan sayılmayan, kıyıda kalmış, ama belli ki Cemil Kavukçu için sıradan öykü kişilerini anlatıyor. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'taki 'Aslangöz' adlı öykünün Aslangöz Amcası sözgelimi... Kolayca akla gelmeyecek bir öykünün, sıradan olduğu kadar, kolayca akla gelmeyecek kişisi... Aslangöz Amcanın imgesi daha sonra 'Cezam Bitiyor Ceza' adlı öyküde de çıkagelir. Aslangöz değil, ama ondan izler taşıyan bir başka amca olarak.

Öykü edebiyatımızda, kendilerine bir kapı açmaya çalışan yeni yazarların aşamadıkları duvarlardan biri, sürekli anlatılmış, anlatılageldikçe eskimiş, sonunda anlamını yitirmiş konuların, üstelik hep aynı yıpranmış biçimlerde anlatılmasıdır. Konu, elbette bir başına öyküyü ne yüceltir, ne de hiçleştirir. Öykünün biçimleri içine girmeyecek konu yoktur; öte yandan, konusuna bakılarak da değerlendirilmez öykü. Konu, anlatılan öykünün de sonucudur bir bakıma, öykünün ardı sıra eklenir bütüncül yapıya; çatısını, çevresini, sınırlarını oluşturur.

'Aslangöz'ün *konusu* nedir sözgelimi? Aslangöz Amca'nın trajik yaşamı –hem de altı kitap sayfasında, çocukluk günlerinden ölümüne.

Öte yandan, o trajik yaşam serüveni içinde, bazen çocukluk günlerine uzanan bir dizi ânın –Aslangöz'le Dede arasındaki uzaklığın; küçük ailenin bireyleri arasındaki ilişkilerin; babaannenin çocuklara, ama özellikle Aslangöz Amca'ya düşkünlüğünün; Aslangöz'ün küçüklüğünde olduğu gibi, büyüklüğünde de altının bağlanmasının; Aslangöz'ün alkolikliğinin ve bunun hep belirsiz kalan nedenlerinin; belki bir neden olarak sonbahar panayırında kurulan çadırda kafesin içindeki aslanın pençesiyle sol gözünü yitirmesinin (babaanne buna hiç inanmıyor); bahtsızlığının; sonunda bir gece sokakta ölümünün –*öyküsüdür* 'Aslangöz'. Ardarda dizili, küçücük anlar, her biri de bir öykünün taşıyabileceğinin neredeyse ötesine geçecek kertede ilginç, sıradışı yaşantılar...

Cemil Kavukçu
Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak
Can Yayınları,
1997, 166 s.

Bir öykünün öyküsü konusuna her zaman baskın gelir ve gerek okuma, gerek değerlendirme düzeyinde önceliği alır. Bir dizi yaşantının örgüsü olarak biçimlenen öykü, konuda içkin olaylar dizgesini anlattığı gibi, yaşanan bu olayların bütüncül bir temelidir. Olay örgüsünü kuşatıp ona yazınsal bir kimlik kazandırır böylece...

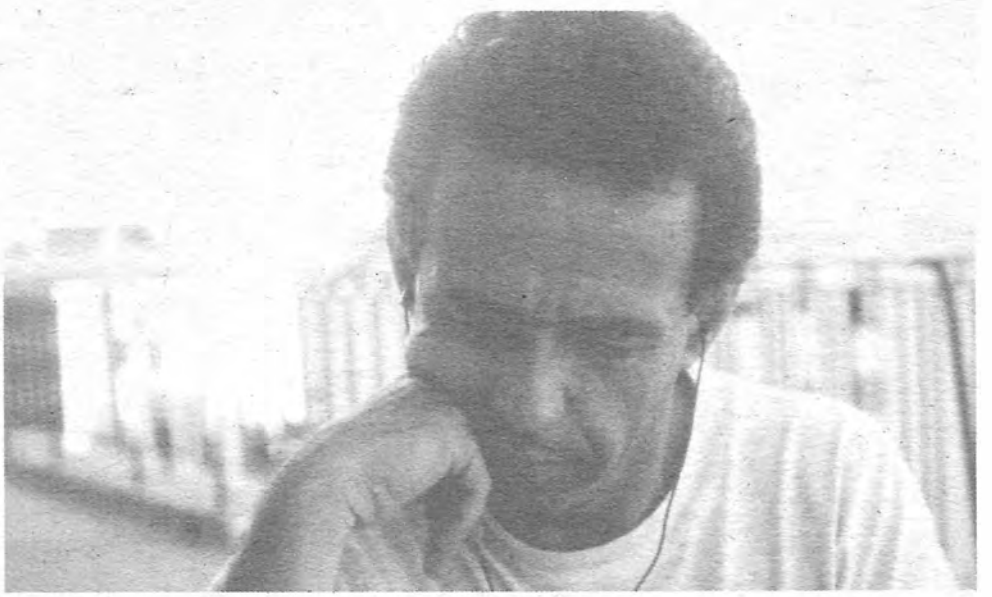
'Aslangöz', Aslangöz Amca için yazılmış, ama onun yanı sıra, unutulmaz bir kişiliği var öykünün: Dede, babaannenin deyişiyle, "Geberesice". Öykünün ekseninde Aslangöz Amca'nın trajik yaşamı var, ama asıl *kişilik* Aslangöz Amca değil, Dede. Yalnızca onun kişiliği öykü içinde beliriyor, ardarda gelen ayrıntılarla tamamlanıyor, öne çıkıyor. Ötekiler bir yaşantı olarak yer alıyorlar öyküde, ama dede *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'taki öykülerin bütün kişileri arasında en ayrıcalıklı yere sahip.

Dede'nin kişiliğinde, Cemil Kavukçu'nun ustalığı var. Gerek anlatıcı olarak, gerek yaratıma biçimleriyle. Sonunda somut ayrıntıların üst üste binmesi tamamlıyor Dede'nin kişiliğini; ama bu arada anlatılmayanlar da var, Cemil Kavukçu'nun bize sezdirdikleri. Okur, belirtisel bir dil ve anlatım biçimi içinde, Dede'nin kişiliğinden, sözgelimi Aslangöz'le ilişkisinin belirsiz kalan yanlarını çıkarmaya başlar: Bu ilişkinin hangi sonuçları öykünün susku noktalarından uç vermektedir? Dede, Aslangöz'den uzak durur durmasına, ama ona karşı duyguları nedir?

Aksi, sert, söz dinlemez kişiliğinin ardında bile Dede'nin Aslangöz'e karşı sevgisizliği değil, tersine, ona duyduğu sevgi durur. Öykünün anlatıcısı çocuğun gözleminde bu şöyle dile geliyor :

"Dedemin, Aslangöz Amcamla neden karşılaşmak istemediğini bilmezdim. Onu sevip sevmediğini de bilmezdim, hatta ona acıyıp acımadığını da" *(s. 10)*.

Oysa öykünün derin yapısına sokuldukça, Dede'nin Aslangöz'e sevgisi belirmeye başlar. Daha doğrusu, Dede'nin Aslangöz'e sevgisini öykünün belirtisel dilinden soyutlamak gerekir. Sözgelimi oldukça açık bir be-



Cemil Kavukçu

lirti: Geceleri bir yerlerde sızıp kalan Aslangöz'ü hiç kimsenin eve getirmediği gecelerde, "Geberesice" pencere başında sigara içip öksürerek gözünü kırpmadan sokağa bakarak sabahı eder. Niçin? Yalnızca kaygılandığı için olmamalı. Belli ki Dede hem Aslangöz'ün acınası halinden kendini sorumlu tutmaktadır, hem de ona sevgiyle bağlıdır. 'Aslangöz' adını da Dede takmıştır. Bu takma ad bile ne küçümsemeyi gösterir, ne horgörmeyi: düpedüz sevgi imidir. Dahası, Aslangöz'ün ölümünden sonra bir gün:

"Bir gün dedemi, babaannemin diktiği, ama Aslangöz Amcamın kısa ömrünün yetmediği bezlere yüzünü gömmüş ağlarken gördüm" *(s. 14)*.

Aslangöz'ün sol gözünü gerçekten de bir aslan pençesi mi almıştır? Yoksa babaanne kuşkusunda haklı mıdır? Öykü bunun yanıtını veriyor. Daha doğrusu, dolaysızca vermiyor, sezdiriyor...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak'ın 'Kanatsız Kuşlar' adlı ilk bölümündeki yedi öykü Cemil Kavukçu'nun en güzel öyküleri arasında sayılabilir. 'O Güzel Günler' de bu yedi öykünün en güzellerinden. Cemil Kavukçu önceki kitaplarında da çocukların sokaktaki dünyasını, çocukluğun o güzel günlerini çok yazdı. Benzersiz gözlemler, ayrıntılar, çocuk kişilikleriyle... Çocuk dedimse, yeniyetmeler. Sokak kültürüyle beslenmiş, sokağın yaşam biçimiyle yoğrulmuş ilkgençlik dönemlerinin Cemil Kavukçu'nun öykülerindeki kadar ustalıkla anlatıldığını sanırım anımsamıyorum. Onun öyküleri düpedüz yeni bir dünyayı getiriyor edebiyatımıza.

Çağdaş öykü edebiyatımız, özellikle 1950'lerden sonra, bu arada 1960'lardaki sıçramayla anlatım biçimleri ve içerik bakımından kalıcı ve dönüştürücü bir varsıllık kazandı. Geçen kuşakların açtığı yatakta yol alan Cemil Kavukçu'nun getirdiği anlatım biçiminde de anlatılanla yaratma biçimleri düzeyinde bir özdeşlik arayışı belirgin. Sözgelimi 'O Güzel Günler'de, yeniyetmelerin serseriliklerini mi anlatıyor, dili de o serseri diline bürünüveriyor...

Sıçan Ahmet sözgelimi, arkadaş çevresinin bitirimi. Sıçana benziyor. Eli uzun. Saat meraklısı. Cemil Kavukçu bu özelliğini, "Saat işine acayip hasta, görür görmez vuruluyor. Kaptığı gibi pırr," diye anlatıyor. Ya da kendi obalarından söz ederken, "Hele kafamız kıyaksa yerlerde tepiniyoruz," diyor *(s. 16)*.

> Öykü edebiyatımızda, kendilerine bir kapı açmaya çalışan yeni yazarların aşamadıkları duvarlardan biri, sürekli anlatılmış, anlatılageldikçe eskimiş, sonunda anlamını yitirmiş konuların, üstelik hep aynı yıpranmış biçimlerde anlatılmasıdır.

İyi de ediyor. İlkin, anlatılanla çok özel bir örtüşme sağlıyor bu dille. Alışılmadık bir öykü dili yarattığı pekâlâ söylenebilir. Kurmaya çalıştığı öykü dünyasına, o dünyaya uygun bir dille ulaşmış oluyor. Kişilerinin kıyıda yaşamlarına uygun bir öykü atmosferi kurmasını kolaylaştırıyor. Denebilir ki, bu dil biçimi onun öykü uzamına doğrudan gönderiyor...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak'ın en güzel öykülerinden biri 'Her Şey Boçka İçin'. Özellikle kişileriyle çarpıcı bir öykü. Abiler, abiciler, ilkgençlik günlerinin gizli serüvenleri; İbo Abi, Eran ("adı Erhan, ama biz aramızda 'h' harfini çoktan yutmuştuk" –*s. 32*), Boçka... Deniz kıyısında bir içki aleminin yol açtığı heyecan ve serseri olmaktan çok, serseriliğin raconunu yaşayan gençler...

Cemil Kavukçu'nun öykülerinde kendine özgü bir içtenlik var. 'O Güzel Günler', 'Cezam Bitiyor Ceza', 'Her Şey Boçka İçin' öyküleri bu içtenliğin öyküleri. Doğrusu, içtenliği yazarda aramanın anlamı yok. Yazarın içtenliği değil, öyküde içkin içtenliğin anlamını aramalıyız. Bu üç öykü bunu da tanıtlayan öyküler. İlkin, öykü kişilerinin bütün şaşırtıcı kişiliklerine karşın, o kimliği sıradan, içten bir biçimde yaşayışlarından geliyor bu; sonra da öykülerin anlatım biçiminden ve yalın dillerinden... Okuru kolayca çeken, ilgiyle okutan öyküler bunlar.

Belki Cemil Kavukçu'nun öykülerine ilişkin olumlu yargılarım, öncelikle *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'ın ilk bölümü 'Kanatsız Kuşlar'ın ürünü. Yoksa kitabın ikinci bölümü 'Boşluğa Bakan Pencere'deki öykülerin üstünde yeterince durulmadığı söylenebilir. (*Yeni Yüzyıl*'da yazdığı yazıda, buna Fethi Naci de değinmişti.) Cemil Kavukçu kendine yakın olmuş, iyi tanıdığı kişilikleri anlatır öykülerinde. 'Boşluğa Bakan Pencere' ise, büyük kent yaşamına bir pencere açıyor; büyük kent yaşanının biçimlendirdiği insanları öyküye getiriyor. Bu bölümdeki öykülerin ilk bölümdeki başarıya ulaşamamasından, Cemil Kavukçu'nun bu dünyaya uzak olduğu sonucunu mu çıkarmalıyız?

Sözgelimi 'Kovan', büyük kent insanının kaçışını irdeler. Öykü kişisinin bir kıyı kasabasına yolculuğu sırasında kendini, ilişkilerini sorgulayışı, görece uzun bir öykü boyunca, doğrusu öteki öykülerin düzeyine ulaşamadan sonlanır. 'Kovan'da benim ilgimi çeken tek bölüm, öykü kişisinin karısıyla yaptığı telefon konuşması oldu *(s. 78)*. Kentli bir karıkocanın tipik çatışmasını anlatan bu karşılıklı konuşmadaki ustalık Cemil Kavukçu'nun başlıca özelliklerinden birini gösteriyor. Çok daha parlak karşılıklı konuşma örnekleri, *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'ın birinci bölümüyle *Uzak Noktalara Doğru* ve *Yalnız Uyuyanlar İçin* kitaplarında var. Bir konuşma, fazlalıklardan arındırılmış, güçlü belirtisellik taşıyan, yalın söz ustasıdır Cemil Kavukçu.

Öykü edebiyatımızın yeni birikimi olarak değerlendirilebilecek olan genç öykü yazarlarının ya da yazar adaylarının başvurmaktan kaçındıkları bir yaratma biçimidir öyküde konuşma (ve karşılıklı konuşma). Sanırım

simurg
KİTAPÇILIK VE YAYINCILIK LTD. ŞTİ.
Türkolojinin dünyadaki adresi
Hasnun Galip Sokağı 2/A 80060
Beyoğlu/İstanbul
Tel: 90 212 292 27 12
Fax: 90 212 292 27 13

güçlüğüdür bunun nedeni. Üstelik hemen farkedilecek tuzaklar açar konuşma. Kolayca fazla, gereksiz söze saplanılır. Bu yüzden yeni öykücüler öyküyü daha çok tek boyutlu bir anlatı olarak görme eğilimindeler. Bir anlatıcı, elbette bazı sorunları, çoğun iç dünyaları anlatacak, tartışacak, sürekli bir yerlere göndermelerle ilgi çekici bir öykü dünyası kurmaya çalışacak. Bu arada kapalılıktan da güç alıyorsa eğer, yolun yarısı çoktan geçilmiş olacaktır. Şu var ki, bu kez de genç yazarlarca hemen farkedilmeyen tuzaklar açılmıştır...

Oysa konuşma tümceleri, bir tümcenin yoğunluğu içinde bir durumu yansıtabilir. Bir kişilik küçücük tümcenin, o tümce içinde birkaç sözcüğün yükü içinde canlandırabilir. Anlatıcının dışardan betimlemesi çoğun okuru da dışarlar; olup biteni anlatıcının müdahalesiyle verdikçe okur edilgin bir konumda kalakalır. Oysa bütün gereksiz sözlerden arındırılmış konuşma tümceleri, dolayımlı anlam yükleriyle, çağrışımlarıyla, yarattıkları yorum alanlarıyla öykünün içeyleminin su yüzündeki taşıyıcılarıdır. Görünürde aldıkları yerden çok daha büyük anlamların taşıyıcıları...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, Cemil Kavukçu'nun son üç kitabında gerçekleştirdiği aşamayı tamamlıyor. Öykü edebiyatımızın yeni ustasının koyduğu bir kilometre taşı sayıyorum bu kitabı.

Cemil Kavukçu konuşma tümcelerine her zaman ölçülü yaklaşan ve her kullanışında da kusursuzluğa yaklaşan bir yaratım biçiminin kollayıcısıdır. Sanırım kendi kuşağında bu yanıyla biriciktir. Öykülerinde içselleştirmeye çalıştığı iç zenginliği, iç dünyaların serüveni, bir de bu düzeyde anlatı içi dolaşına girer.

Cemil Kavukçu'nun öykülerindeki iç dünyalar kişilerinin iç dünyalarının dışavurulması biçiminde yer almıyor. Ondaki iç dünyalar, çok özel kişiliklerinin iç zenginlikleri olarak hep açığa vurulmuş, ortaya dökülmüştür; davranışlarda ve sözlerde ardarda patlar; sokakta yaşanır, okura uzanır. *İçerde* yaşanmaz kısacası. Kişilerinin çoğu kendi iç dünyalarını bilinçlerinde yaşatabilecek kişiler de değildir. İbo Abi, Eran...ın iç zenginlikleri, tastamam onların yaşantısıdır. İçleri dışarda kişiler için doğrusu tam yerinde seçilmiş bir yöntemle yaşatıyor iç zenginlikleri Cemil Kavukçu. Olaydan duruma, durumdan bireye –ve bireyliğe–, bireyden iç dünyaya evrilen bir *iç dünya-dışarısı* ilişkisi kuruyor...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, Cemil Kavukçu öykücülüğünde son üç kitabında gerçekleştirdiği aşamayı tamamlıyor. *Uzak Noktalara Doğru* ve *Yalnız Uyuyanlar İçin*'den sonra, öykü edebiyatımızın yeni ustasının koyduğu bir kilometre taşı sayıyorum bu kitabı. Yeterince tamamlanmamış öykülerini kitabın dışında tutsaydı, belki daha küçük, ama daha tamam bir kitap olacaktı. İkinci bölümdeki ivecenliğin ardından, 'Nolya' adlı üçüncü bölümdeki öyküleri *–Nolya öyküleri–* benim çok sevdiğim öyküler. Geçen kuşaklardan sonra öykü edebiyatımızda derin bir iz bırakmaya aday hangi öykücü geldi, diye sorulursa, ben kendi payıma ilkin Cemil Kavukçu'yu söylüyorum. Okuru etkileyen ve düşündüren öyküler yazıyor o. ◆

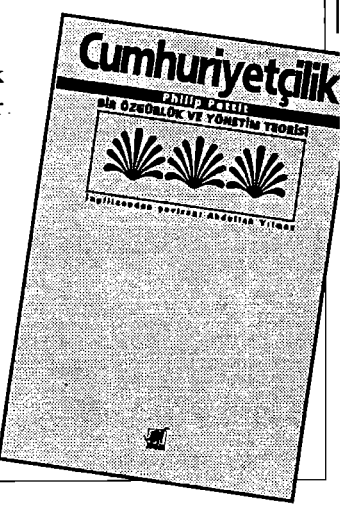
Philip Pettit

CUMHURİYETÇİLİK

Bir Özgürlük ve Yönetim Teorisi

Anayasanın birinci maddesine göre "Türkiye Devleti bir cumhuriyettir" ve bu yönetim biçiminin değiştirilmesi teklif edilemez. Siyasi partilerimizin hemen hepsi, Türk Silahlı Kuvvetleri, üniversiteler, sendikalar, dernekler ve medya cumhuriyete bağlılıklarını sık sık beyan ederler. Askeri darbeler cumhuriyeti koruma adına yapılır, parlamento ve partiler cumhuriyetçilik adına kapatılır. İşin tuhafı, parti kapatan da partisi kapatılan da cumhuriyetçidir. Peki uğruna "millet egemenliği"nin askıya alındığı; birçok şehrimizin ana caddeleriyle meydanlarına adını veren bu en faziletli yönetim biçimi gerçekten nedir?

Philip Pettit, siyaset teorisinin en yeni ama en olgun kitaplarından biri olan *Cumhuriyetçilik* ile bu ideolojik dağınıklığa entelektüel bir müdahale imkânı sağlıyor ve cumhuriyetçiliğin siyaset ve yönetim anlayışını, kurumsal önerilerini, "tahakkümsüzlük olarak özgürlük" ilkesi çerçevesinde işliyor. Cumhuriyetçilik, bir tür tılsımlı söz, merasim vesilesi olarak kullanılabilecek içi boş bir kavram değildir; tıpkı sosyalizm, liberalizm vb. gibi bir siyasi gelenektir ve kendine özgü bir tarihi, ilkeleri, demokrasi kavrayışı vardır. *Ve herkesi içeren bir cumhuriyetçilik olamaz.* Pettit, her türlü müdahaleyi toplu yaşamın bedeli sayarak kötü kabul eden liberal özgürlük anlayışının karşısına, "tahakkümsüzlük olarak özgürlük" anlayışını koyuyor. "Tahakkümsüzlük olarak özgürlük", her türlü keyfi müdahale ile tahakküm imkânının ortadan kaldırılmasını içerir. Bütün yurttaşlar birbirlerine eşit uzaklıkta ve yakınlıktadır. Özgürlük, hiç kimsenin başkasına keyfi müdahalede bulunacak güçte olmadığına dair ortak bir bilinçlilikle, tüm yurttaşların birbirlerinin "gözlerinin içine bakabilmesi"ni gerektirir ve bu da ancak sürekli "uyanık" durarak elde edilebilir. Cumhuriyetin temel ölçütlerinden biri "halkın rızası" değil, "itiraz etme imkânı"dır. Halk, bireysel ve kolektif düzeyde sürekli bir itiraz imkânına sahip olduğu oranda kayıtsız şartsız egemen olabilir.



İnceleme
Çev. Abdullah Yılmaz

AYRINTI

Piyer Loti Cad. 17/2 34400 Çemberlitaş/İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Fax: (0 212) 516 45 77

AYRINTI YAYINLARI

Hürriyet ve Hüvviyet

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

Selim İleri'nin bir süre önce yayınlanan *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* başlıklı yapıtı birkaç nedenden ötürü son dönem romancılığımızda önemli bir yer tutmaktadır. Selim İleri, bu romanında ve onu önceleyen yapıtlarında birkaç şeyi birarada gerçekleştirmeyi başarmıştır. Bunlar, tarihselcilik kavramının belirlediği bir birey sorunsalını irdelemek, bunu belli bir etik sorgulamanın içine alarak temellendirmek ve nihayet bu bağlamı somutlaştıracak bir yazınsal sistematiği kurmak şeklinde özetlenebilir.

Türk romanı, zaman-mekân, dolayısıyla, bilinç-bellek, giderek de tarihsellik sorununu modern/ist bir anlatının çevresinde kaldığında zaman zaman çizgisel olmayan (non-lineer) bir anlatımla yoklamıştır. Ne var ki, bu düzlemdeyken bile dünyayı bir bilinç nesnesi olarak ele alırken, onu içine oturttuğu bilme biçiminin (epistemolojinin) kısıtlamalarından ötürü, kurduğu anlatı çizgiselleşmektedir. Selim İleri, şimdi son yapıtlarında, yani *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*, *Kırık Deniz Kabukları*, *Gramofon Hala Çalıyor*'da bu çizgisel anlatıyı bir yandan vurgulamakta bir yandan da onu aşacak ve modernist sonrası bir anlatı diye görülebilecek bir yöntem geliştirmektedir. Bu, onun, yaşanmış kimlikler, kurmaca (fictional) kişilikler, üretilmiş metinler arasında, romanın kendi iç bütünlüğünü parçalamasından kaynaklanan bir rahatlıkla dolaşmasına, onlardan kalkarak kendi romanına, kendi romanından kalkarak onlara yönelmesine olanak vermektedir. Böylelikle, yalnız metnin tekil gerçekliği aşılmakla kalmamakta, aynı zamanda yakın dönem tarihi ve bilincinin somutluğu da kendi içinde kırılmaktadır. Bu yaklaşımın en önemli sonuçlarından birisi, cemaatla birey, toplumsal moraliteyle bireysel etik arasındaki gerilimin, bütünle parça arasındaki iletişim, etkileşim ve örüntüyle vurgulanabilmesidir. Kısa bir değini yazısının sınırları içinde bu olguları, tam bir sıralama gütmeksizin ve son roman *Cemil Şevket Bey*'den kalkarak kısaca ortaya koymak istiyorum.

Selim İleri'nin yaklaşık olarak son yirmi yılda ortaya koyduğu roman çabası yalnızca Türk edebiyatının belli bir dönemini somutlaştırmakla kalmaz, ondan daha da önemlisi, yakın tarihin (19. yüzyıl sonundan günümüze) henüz romanlaştırılmamış bilinç arayışına ciddi bir tanıklık getirir. *Her Gece Bodrum*'la ve dönemin aydın çevresine yönelmekle başlayan bu 'serüven', kendi içinde belli bir noktaya kadar derinleştikten sonra daha farklı bir kanavada örülmeye koyulmuş ve büyük kent-aydın hattını arkasına alarak yakın tarihin kentleşme, bireyleşme ve aydın olma sürecine ve sonuçlarına bir ışık düşürmeye çalışmıştır. Özellikle kentleşmenin, yeni bir 'rejim'le yüzyüze gelişin, geçiş süreçlerindeki bilinç yırtılmalarının izini süren romanlarında Selim İleri küçük burjuvazinin iç hezeyanlarını romanlaştırmayı başarmıştır.

Selim İleri
Cemil Şevket Bey,
Aynalı Dolaba İki El Revolver
Oğlak Yayınları, 1997, 265 s.

İleri'nin yaklaşık olarak son yirmi yılda ortaya koyduğu roman çabası yalnızca Türk edebiyatının belli bir dönemini somutlaştırmakla kalmaz, ondan daha da önemlisi, yakın tarihin (19. yüzyıl sonundan günümüze) henüz romanlaştırılmamış bilinç arayışına ciddi bir tanıklık getirir.

Kültür çatışmalarının bizdeki tarihinin daha çok yüzyıl sonuyla yirminci yüzyılın ilk çeyreğine tekabül ettiğine dönük yaygın bir kanı vardır. Ayrıca, bu yaklaşım yaşanılan kültür çatışmasını Cumhuriyet atılımının dayattığı bir sonuç olarak benimser. Bu değerlendirmeyle bakıldığında da, kültür çatışması diye görülen şeyin neredeyse somut, nesnel ve asıl önemlisi dışsal olduğu kanısına varılır. Oysa, ancak romancıların çabasıyla varabileceğimiz ve Selim İleri'nin de bu doğrultuda getirdiği önemli bir saptama, asıl çatışmanın soyut, öznel ve içsel olduğu yönündedir.

Gerçekten de, çatışma zemini diye sunulan şey yalnızca imparatorluktan Cumhuriyet'e geçişi değil, örneğin kasabadan büyük kente, büyük kentin kıyı-kenar mahallesinden büyük mahallesine, konaktan apartmana, zanaatkârlıktan sanayiye geçişi ve nihayet kent kültüründen lumpen kültüre geri dönüşü kapsamaktadır. Bu açılım kendisini yaşama biçimlerinde, onun bir yansıması olan (aynı zamanda da onu belirleyen) dilde, söylemde (discourse), belki tümünün ötesinde de dünyayı kavrama, bilme biçiminde (epistemoloji) dışa vurur; kısacası, bir zihniyet sorunu olarak belirtir. Zihniyet sorunu diye koyulabilecek olan gerçeklik, bireyin kendisine rağmen topluma karşı aldığı, daha doğrusu alamadığı tavırdır. Bu da elbette bir bireylik, bir özne sorunudur.

Baştan beri Selim İleri'nin romanlarında kendisini gösteren bu bireylik sorunu son dönemde yayınladığı yapıtlarında daha farklı bir içerik kazanmaya başlamıştır. İleri, daha *Her Gece Bodrum*'da, hatta ondan da önce öykülerinde bu sorunun çevresinde dolaşmış, onu 'teşrih' etmeye çalışmıştır. Birey, Selim İleri'de bir gerçeklik olarak değil, kurulmaya çalışılan omurgasız bir gövde niteliğiyle yer alır. O omurga çoğu kez imparatorluk ya da Cumhuriyet, yani 'aşkın' denebilecek bir gerçekliktir. Kendisini devlete ya da topluma, en acısı da kendisine karşı tanımlayamayan ve var edemeyen kişinin başka bir çaresi de yoktur. Selim İleri'nin bireyi daima bir savruluştur ve romancı, onu, ister istemez, kara mizahın eteklerinde ele alacak ve dolaştıracaktır.

Son dönemdeki romanları *Kırık Deniz Kabukları*, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*, *Gramafon Hala Çalıyor* ve son olarak da *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*, her şey bir yana, daha isimleriyle bu se-

rüveni saptamaya çalışır gibidir. Fakat, ortaya koyulanların içerikleri, kapsamları elbette çok daha yoğun bir dizi gerçekliği irdelemektedir ve o 'atılımın' biçimsel sorunsalları Türk romanının son döneminde önemli bir gelişmeyi kaydetmiş denebilir. Bu nokta önemlidir; çünkü, Türkçe roman çok uzun bir süre boyunca kendisini yalnızca işlevi ve amaçlarıyla ortaya koymuştur. Yazının bir dil, dilin bir ideologya ve bilinç sorunu olduğu, bizatihi dilin kendisinin, o arada da üslubun çok şeyi açıklamaya yeteceği üstünde durulmamıştır. Oysa Selim İleri, yalnız romanlarında değil, roman eleştirilerinde dahi bu bağlamı dikkatle ele almakta ve üslup-bilinç iletişim ve etkileşiminin yansımalarına işaret etmektedir.

Ne var ki, bu kez romanını, romanındaki biçimselliği biçim olgusunun kendisine rağmen kurabilmiştir ve bu doğrudan bireylikle, onun temellendirilmesiyle ilgili bir sorundur. Bireylik, özellikle *Cemil Şevket Bey* çevresinde kalınarak söylenecekse; İleri'nin yapıtlarında yalnızca bir varoluşsal sorun değildir. Kuşkusuz öyledir fakat ondan daha fazla bir şeydir. Bireylik İleri'de zaman-mekan tartışmasının doğurduğu adeta bir tür 'öte-gerçeklik' (metareality) olarak gelişmektedir.

Bu tartışma eğer bireylik kavramından ele alınarak sürdürülecekse, bu son çalışmalarda, değinilen, özne, süreç gibi kavramların kendisinden ziyade bir biçim arayışının dolayımında da irdelendiği de hemen vurgulanmalıdır. Hemen her zaman biçim olgusunun dikkatli ve üretken bir izleyicisi olan İleri, bu defa, onu, biçim olgusunun kendisine rağmen kurabilmiştir.

Daha çok postmodern denebilecek ve modernist romanın açılımlarıyla hem kesişen hem de çelişen bir yaklaşım olan çoğul anlatım olanağının şimdi Selim İleri'nin son romanlarının en somut imi olması bir rastlantı değildir. Bu kez, *Cemil Şevket Bey*'de, Nahid Sırrı Örik'le Abdülhak Şinasi arasında salınan roman kahramının daha önceki yapıtlarda gene bir yazardan (Halit Ziya) seçilmesi çok bilinçli bir tercihi yansıtmaktadır. Üstelik, hangi yapıt söz konusu olursa olsun (bunlara *Gramafon Hala Çalıyor* da eklenebilir), Selim İleri, romancılık çabasını hızla metinlerarası bir örgüyle oluşturmaya yöneltmektedir. Metinler, doğrudan Selim İleri'nin göndermede bulunduğu, yeniden ürettiği dışarlıklı metinler olabileceği gibi kendi romanları arasındaki geçişliliği de göstermektedir. Herhangi bir yapıttan ötekine yapılan yollamalar, aslında çok önemli bir tercihi ortaya koymuştur...

Bilindiği üzere, modernist romanın ana sorunsallarından birisi bilincin zaman ve yerlemle yaşadığı sancılı ilişkidir. İleri, bu gerçekten yola çıkarak, ortaya koyduğu yapıtlarda bir yandan modernist romanın bu boyutuyla hesaplaşmakta bir yandan da o ikilik arayışını Türkiye'de yaşayan insanın bilinç yırtığını sap-

Nahid Sırrı Örik

tamakta kullanmaktadır. Böylelikle bir evreden ötekine, bir uzamdan bir başkasına doğrudan doğruya tarihsel, toplumsal gibi somut alanlarda olduğu gibi yazının soyut zemininde kalarak da sıçrayabilmektedir. Çünkü, yazının metinselliğiyle öteki alanların söylemleri ve verileri bir hiyerarşi ve güdümlülük (discursivity) sıralaması olmaksızın özdeşleştirilmiştir. Ayrıca, İleri, bir yapıtta aynı kişinin bir başka yapıttaki konumuna, işlevine, anlam ve varlığına gönderme yaparak gerçeğin çok yönlülüğüne, yazının gerçekle kurduğu sancılı ilişkisine ve nihayet sürecin belirlediği ötegerçek olan bireyliğe bir yorum getirmektedir.

Bu açılımın, bütün bir son dönem çabasında görüldüğü üzere 'episod'lara dayanması aynı oluşumun bir başka boyutudur. Roman, bir bütünün değil, belki de asla bir bütün olamamış 'kırık hayatlar'ın çözümlemesidir.

Sanıyorum bu eksenin, bu bireylik ve ötegerçeklik olarak bireylik olgusunun tarihselle kurduğu ilişki kadar önemli olan bir başka etikle kurduğu ilişkidir.

Baştan beri de öyle olduğu rahatlıkla iddia edilebilir ama, özellikle son dönemde Selim İleri'nin bir etik yazarı olarak belirdiği yadsınamaz. Özellikle *Cemil Şevket Bey*'de, bu olgu birkaç görüntüyle tümleşerek ortaya çıkınaktadır. Hemen her zaman Selim İleri'nin sürdüğü izleklerden birisi olan 'kötülük' izleği bu romanda da gelişmekte, ilgili kavram ve olgular arasında İleri belli etkileşim ve özdeşleşimleri vurgulamaktadır. Cemil Şevket Bey, 'dost'unun cebinde bir Hitler fotoğrafının bulunmasına şaşırırken, Selim İleri, hemen her romanında alttan alta sezdirdiği cinsellik-kötücüllük- kaba güç tutkusu arasındaki ilişkinin altını bir kez daha çizmektedir. Fakat, hepsinin ötesinde özellikle Ayhan Aydan imgesi tam bir ahlak sorgulaması olarak karşımıza çıkmakta, toplumun yaşadığı cemaat ahlakının ikiyüzlü, kişiliksiz yapısını bir karabasan gibi ortaya koymaktadır.

Öbür tarafta, aynı izlekten giderek, Selim İleri, Cemil Şevket Bey'in kimliğinde toplumsal ahlakla bireysel ahlakın umarsız çelişkisinin altını çizmek olanağını da elde etmektedir. Kendisine karşı da ifade edemediği bir cinselliğin dolaylarında kurulmuş kimliğiyle Cemil Şevket Bey'in, kadınlar dünyasının içinden geçerek, hemen her şeyi tam bir 'sorgulamacı' sıfatıyla alaya alması oldukça çarpıcı toplumsal bir iç sorgulamasını da beraberinde getirmektedir. Hatta, bu sorgulama bireylerin vicdanlarında yapması, yaşaması gereken bir yüzleşmenin bir kimlikte dışavurumudur. Hayatı boyunca toplumsal ahlâk kurallarının ikiyüzlülüğü içinde sorgulanan, kendisi de geliştiremediği bireylikle bu sorgulamaya yer yer katılan Cemil Şevket'in bu kez bir sorgulamacı olması, Cemil Şevket'in karşısında suskunlaşılması yaşanan ikiyüzlülük tragedyasının dramatik odağıdır. Kitapta yer alan ayna imgesinin tesadüfi olmadığı sadece bu örneğe bakarak dahi anlaşılabilir.

Bu 'durum', aslında romanın içerdiği bir başka düzlemi oluşturmaktadır. Ayna imgesiy-

le verilen, ben/lik-öteki ben/lik çatışması, ben-toplum arasındaki gerilimle ortaya koyulmakta, parçalanmış benlik, giderek parçalanmış bir bellek ve bilinçle örtüşmektedir. Benin birkaç görüntüsünün üstüste çakışması olan ayna ve ötekilik kavramları metnin iç söylem ve biçim labirentleri olarak belirirken ister istemez Cemil Şevket Bey'in trajik sonunu da hazırlamaktadır. Bir yüzyılı neredeyse boydan boya katederken Cemil Şevket Bey'in daima bir mutlak güçle yüzyüze gelmesi manidardır. Cemil Şevket Bey mutlak güç kavramını askeri darbeler tarihi olarak yaşadığı kadar kendi dünyasının toplumsal ahlâkla yaşadığı sonuçsuzluk ilişkisi içinde de yüzlemek zorunda kalmaktadır. Sonunda, Türk romanının belki de en çarpıcı sahnelerinden birisi oluşmakta ve yaşlı, ölüm döşeğindeki Cemil Şevket Bey, denizci sevgilisinin üniformasını giymektedir. Yazar ise onu bir Eylül sabahı sokakta ilerleyen tanklara ateş ederken tasarlamakta, bu karamsarlığı vurgulamaktan kendisini alıkoymamaktadır. Bu iki imgenin çakıştırılması kendisine karşı çıkamayan bireyle kendi ötesindeki oluşumlara karşı tavır alamayan toplumun hazin, içkarartıcı, aynı zamanda da grotesk bir haritasını oluşturmaktadır.

Cemil Şevket Bey, içiçe geçtiği ayna imgesiyle elbette toplumun üstbenini simgeleyebilecek bir güce sahiptir. Üstelik, bu, yalnız onun ve belli bir toplumun değil, insanlığın, sonsuzluğu içinde, her toplumda, her tarihte yaşadığı tüm kısıtlamalarının ve çaresizliklerinin de bir dışavurumudur. *Gramafon Hala Çalıyor*'daki bir izi sürerek bu romanda Cemil Şevket Bey'i Madam Zoya'nın karşısına diker ve adeta onun belleği ve vicdanı yaparken, bu, aslında, Selim İleri'nin Cemil Şevket aracılığıyla onun içinde yaşadığı topluma yönelttiği bir 'revolver'dir.

Belki bütün bunlardan sonra bir tek şeyin altı çizilebilir. Selim İleri, *Cemil Şevket Bey*'de, romanı kendi gerçekliğinin belirlediği bir sınırın dışına zorlarken gerçeğin imgesiyle içli dışlı olduğunu her an okura duyurmak gibi bir çabanın da içine girmektedir. Romanın bütün dokusuna sinmiş olan 'nostalji', İleri'nin üslubuyla bağlı ve yalnızca ona içkin kalsaydı çok daha etkin olabilirdi. Ne var ki, Selim İleri, onu vurgulamaktan ayrı bir tat almaktadır. Robertsona ve Turner gibi düşünürler son zamanlarda gitgide ağırlık kazanan nostalji kavramının toplumbilimsel boyutu üstünde düşünürken bunun modernizmin ve modernizm sonrasının kaçınılmaz bir gerçekliği olduğunu iddia etmektedirler. Ne var ki, İleri'nin nostaljik duyarlılığı ister istemez onun romana doğrudan bir müdahalesini getirmektedir. O noktada da Cemil Şevket Bey imgesinin yaşadığı toplum-ben çatışmasında yazar, esirgeyen bir tavırla da olsa yeni bir üstben oluşturmakta, öyle bir konuma gelmektedir.

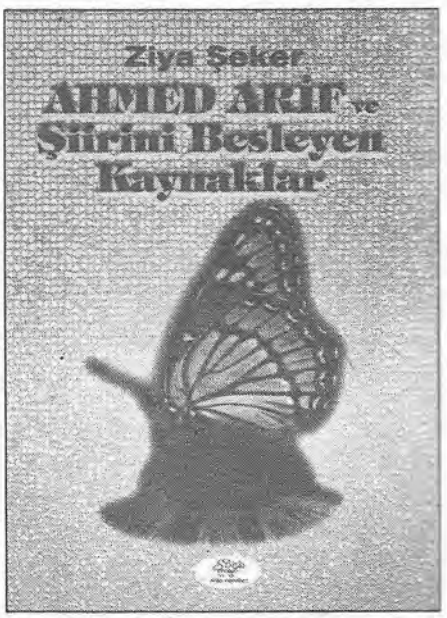
Bu aşamada son bir noktanın altı çizilebilir. Selim İleri'nin yapıtında görülen kara mizah-ince alay aslında romancının metne müdahalesiyle aynı metne olan uzaklığı arasındaki bir geçişin göstergesidir. Çünkü, ironi aslında metinle dışı arasında bir yerde duran bir gerçeliktir. Bunun sağlanabilmesi ancak yazarın o metne ve kişiye karşı belli bir uzaklığı tercih etmesiyle mümkündür. Selim İleri'nin, bu edimi ortaya koyduktan sonra yeniden nostalji bağlamında bir üstben oluşturması, aslında baştan beri değinilen modernist bilincin geçiş sorunu çevresinde ele alınıp üzerinde durulması gereken bir olgu ve boyuttur.

Türk romanı, tarihi boyunca bireyi imgeleştirmekten şiddetle korkmuş ve kaçınmıştır. Bireyin mümkün olduğu kadar 'gerçek' olarak metne girmesini istemiş, bunu zorlamıştır. Bu, toplumsal tarihin bir dışavurumu gibidir. Çünkü, Cumhuriyet'in yöntembilimi de kendisini 'sonuna kadar gerçek' bir bireyi yaratmakla yükümlü kılmıştır. O nedenle birey daima müdahale edilir, hatta, toplum, müdahale edilir bir olgudur ve daima bu işlevi yerine getirecek, bu 'terbiyeyi' verecek bir aşkın gücü vardır. Roman, bu çabanın bir başka yansıması, romancı o aşkın gücün bir uzantısıdır. O nedenle de birey, içinde yaşadığı dünyanın olabildiğince somutlaştırılmasını istemiş, her kavramı o somutluğun içinden görmeye çalışmıştır. *Cemil Şevket Bey* romanının başına alınan, Tanpınar'ın hürriyet yorumu, eğer onun sonuna kadar üstünde ısrarla durduğu 'deruni ahenk' kavramıyla birlikte düşünülürse bu bağlamda yerli yerine oturtulabilir: Kendi içinde 'hürriyeti' yaşamamış insanlar elbette 'öteki' hürriyetin anlamını ve değerini bilemeyeceklerdir; hürriyet onlar için daima 'öteki' ve dışardaki bir şey olacaktır.

Selim İleri'nin son dönem çabası sanırım tam da böylesi bir noktaya tekabül etmektedir. İleri, modern sonrası denebilecek bir anlatının parçalı yapısını bireyin delik deşik bilinç ve belleğiyle özdeşleştirirken aslında roman kişisini gerçeklikten imgeye taşıma başarısını göstermiştir. Yaşanmış bir kimlik ve kişilikten yola çıkılsa da *Cemal Şevket Bey* bir imge hatta bir metafordur. Ahlâk da aslında budur: Varolan bir gerçekliğin içindeyken, onunla kuşatılmışken, ona rağmen olmayan, görünmeyen bir tercihin izini sürmek. Selim İleri, *Cemil Şevket Bey*'le, son dönem Türk toplumsal yaşamının vicdanı olmayı başarabilmiştir. Cemil Şevket Bey'in kendisine rağmen yaşadığı hayat, kendisine rağmen yaşayan bir toplumun, yani hürriyeti olmadığı için hüviyeti de olmayan (tabii tersi de geçerli) bir cemaatin trajikomik öyküsüdür. ◆

ürün yayınları

"düşünce dünyanıza açılan aydınlık pencere"



Şairden kitaba, yapıttan yayına, dağıtımdan okura uzanan karşılıklı etkileşim zincirinin oluşturduğu süreci ele alarak **Ahmed Arif** şiirinin kaynaklarına yönelen sosyolojik bir inceleme.

Hatay Sokak 9/19, Kızılay-Ankara
Tel: (312) 425 39 20 Fax: 417 57 23

Genel Dağıtım: **PİA, İstanbul** Tel: 638 55 45
Ankara Tel: 417 78 35 **İzmir** Tel: 483 10 40

Alarm

NECMİYE ALPAY

Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu'ndaki şiirlerden birinin adı "alarm zili". Gerçekte, alarm etkisi yaratan, kitabın bütünü: Groteske varan bir şiirsözden dışarıya taşan azap.

Yücel Kayıran'ın şiirleri tek tek yayınlanırken, en azından bazı dil öğeleri açısından ortaklaştığı kuşağına haklı olarak atfedilen, anlatımda ustalık, seçmecilik gibi özelliklerden uzak görünmesine her seferinde şaşırırdım. Yine de, bunun adını koyabilmiş, azap, bunun doğurduğu alarm ve alarm duygusunun yaratılmasını destekleyen grotesk dil saptamalarına ulaşabilmiş değildim. Bunu, kitapla birlikte gelen bütünlük sağladı.

Her kitap biraz böyle değil midir, içerdiği tek tek şiirleri yeni bir bütünlüğe ulaştırmaz mı? Evet, ama, birincisi, derece derece; bazı kitaplarda şiirler birbirinden hâlâ adamakıllı ayrı durur. İkincisi, şiirler ayrı durmasa da, kitapla ulaşılan, böylesine bir nitel sıçrama değildir.

Yücel Kayıran'ın kitabında bu sıçramayı getiren nedir? Bence en başta, şiirlerin birbirini tamamlama derecesinin yüksekliği geliyor. Öyle ki, yalnızken hayli belirsiz kalan, bazı sorularımıza yanıt vermeyen şiirler, kitapta birbirini yanıtlıyor, birbirine karşılık veriyor. Kitap bir orkestra, çalınansa, orkestral bir müzik; tek tek çalgılandığında, tedirginlik, huzursuzluk, güvensizlik, giderek alarm etkisi aynı derecede güçlü ve bütünsel değil.

Kitaba, yayımlanmamış şiirler eklenmiş, yayımlananlardan bazıları alınmamış, bazılarının yayımlanmış haline oranla biraz değiştirilerek alınmış, ve kitabın sonuna da, sinemasal bir biçim olarak kişilere ilişkin bilgiler biçiminde notumsu şiirsözler eklenmiş olmasının da bu nitel sıçramaya katkıda bulunduğunu eklemeliyim.

Kitaptaki birbirini yanıtlama özelliği şöyle beliriyor: Sözgelimi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anımsatarak "*Her şey öyle yalın ki*" diye başlayan iki ayrı şiir var ("... haritaya baktığınızda" ve "batıdan sağa doğru"),

Yücel Kayıran
Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu
Ekin Yayınları, 1997, 96 s.

Chaim Soutine, Deli Kadın, 1921

ille de birlikte okunması gereken. Yine sözgelimi, "*O çürümenin sanata yansıyan hayali*" diye başlayan "sarı" şiirindeki "o" işaretini üçüncü tekil kişi adılı olarak değil de işaret sıfatı olarak okuduğumuz sürece, hangi çürümenin diye soruyoruz. Şiiri kitapta okuduğumuzda, göndermelerini, örneğin, "kuru dal", "... haritaya baktığınızda" gibi şiirlerde bulabiliyoruz. "Kelebek" şiirindeki kelebeğin hangi sırrı sakladığı sorusunun yanıtını, on iki şiir sonra, "Bir firar masalı"nın 6.0 başlıklı bölümünde *(s. 83)* buluyoruz, vb.

Grotesk dediğim, terbiye edilmemiş bir şiirsöz; ayıklanmamış uyaklar, yinelemeler, şiir dünyasının eskimiş dış halkalarına denk düşen (Genç Werther'i çağrıştıran) sesler ve ünlemler ("*İnan!*"), son anda sonsuzluğa doğru fırlatılmış dizeler olmasa düzyazıda kalacak bölümler, aklın alanına ait sözcüklerin pervasızca araya girişi... Tıpkı hiçbir yere ayak basamayan, üstelik sık sık bir cama toslayan şiir kişisi gibi, anlatım da huzursuzluk etkisini güçlendiriyor. (Bu özelliğin neredeyse doğrudan bir savunusunu "estetize edilmiş" adlı şiirde buluyoruz.) Ama etkiyi alarma vardıran, en çok ilki: Şiir kişisinin ruh hali.

Şiir kişisi, kendi içine ve dışına doğru hamleler yapıyor. (Yüz imgesinin de, en az iç ve dış kadar huzursuz edici olduğunu belirtmeden geçmemeliyim.) İçini, aynı bir şiirde ("suret" şiiri), bilet alınıp otobüsle gitmeye çalıştığı bir yer olarak da, hayale giden bir tünel kazılabilecek bir cezaevi olarak da tanımladığını görüyoruz. Bazen de, bir sokağın ucundaki tanımsız yer olarak ("hatıra" şiiri). Bu iç uzam, yer yer tutku ve gizilgüç, ama en sık olarak bir boşluk (ya da mağara, masumiyeti bozulan çocuk, ruhsal kanama geçiren bir varoluş, çığlık, deprem, vahşilerin açtığı çukur, şiddet duygusu vb.) içeriyor ve ulaşılabilecek, ulaşılsa da yerleşmekten mutluluk duyulabilecek bir yer olamıyor.

Ya dışarısı? Bunun için, kitabın ilk şiiri olan "suret"ten yola çıkalım. Bu şiirde, anlatıma, özne olarak sıkı bir ben (16 adet birinci tekil iyelik eki) yerleşiyor. Son dizeye kadar ortalıkta başka kimse yok. Dışarısı olarak, coğrafya var: *batıdan sağa döndüm.*

"Sağ" yön, politik bir terim olarak hemen dikkat çekiyor. Ama sağ, solun tersidir, batının değil ki! Batının tersi doğudur, neden doğu demiyor, ya da, sağdan söz etmek istiyorsa, neden soldan demiyor, derken, zihninizde belli belirsiz bir harita doğuyor, ama emin değilsiniz. Çok sonra, 40. sayfada "... haritaya baktığınızda" şiiriyle birlikte görüntü netleşiyor. Neden doğu demediğini anlıyorsunuz: Yerleşik Doğu kavramı, harita yü-

zeyselliğini duyumsatmayacaktır. Oysa duyumsamamız isteniyor. Bu amaca, kavramın kendisini kullanmamak, tersi ve olumlu içerikli olarak tanımlanmış "Batı"dan yola çıkmak yoluyla ulaşılmış. Haritanın sağında doğu vardır ve şiir kişisi batının tersine ancak yüzeyde ve batıdan hareketle dönebilmektedir. Bu izlenim, 70. sayfaya geldiğinizde, "batıdan sağa doğru" şiiriyle ayrıntılanıyor.

Kişilere dönelim. Şiir kişisi ben, ilk şiirin son dizesinde her ruh'u kendine emsal buluyor: *içime, mağaraya, oradaki hayale/ indim, çünkü indikçe/ yaklaşıyor her ruh kendi suretine.* Huzursuz bir ilişki: Hareket, benle her ruhun birbirine yaklaşması yönünde değil, her birinin kendi suretine yaklaşması yönünde. Aralarında, yalnızca (ortak özellik sahibi olmaktan doğan) gizil bir yakınlık var. "Çıra" şiirinde de, şiir kişisi kendi içinden çıkıyor, *ama*, dışarıda üçüncü kişiler olarak *yabani ruhlar*'la *herkes* var ve *herkes* de, tıpkı *her ruh* gibi, kendi kendisiyle haşır neşir: *herkes yama etmiş kendini kendi yırtığına* (bu şiir ölümcül bir hareketle bitiyor). *Herkes* böyle. "Firar edebilirim"de de (en Genç Werther şiir; göz önüne yalnızca aşkın değil, bütün bir ilişki[sizlik]ler sisteminin serilmesi farkıyla), ardından gelen "tül perde"de de, "yağmur"da da... Dışarı çıkmanın, "kapalı musluk" şiirinde verdiği sonuç ise *kendim*'den başka bir şey olmuyor: *ruhuna bırakılan daralmayla/ heba olan kendimi!* Ruhuma değil de ruhuna deyiş, kendine yabancılık anlatıyor.

Ortak niteliklere sahip olma durumu ilk kez "Yağmur"da birinci çoğul kişiyle anlatıma ulaşıyor, ama gizil olmaktan çıkmıyor. En azından, bir "biz" duyarlılığı anlattığını söyleyebiliriz, ama tümüyle kuramsal, bir olasılık olarak anımsatılıyor. Nitekim, hemen ardından gelen şiirin ("kapalı musluk"), tanıdıklardan söz ederek başlayan ilk bölümünü, o panik yaratıcı *kapalı* sıfatı belirliyor. Şiirin beşinci bölümünde, kendi haline dönen, bu kez herkes değil, *her şey* oluyor. (Çağımızın bilincine dahil bu döngü fikri, ileride, "mayınlı tarla" şiirinde çok net: *geliyorsun her seferinde başladığın yere...*) On birinci bölümde, Can Yücel'e nazire, *Kimsesizlikten esiyor yel.* Bu bölüm, koyu bir benmerkezde bitiyor: *Ben duydum ama/ takıldığı çalıda/ yırtılan derinin sesini,// duydum hep kendi sesimde!* Bu kişinin hiç mi "biz"i yok, sorusu.

Alarm etkisi, daha ilk şiirle, daha doğrusu bu şiirin her bölümünde ikinci sözcük olan *kapalıydı* ile başlıyor. Şiir kişisi, her bölümünde bir başka çıkmazla karşılaşıyor ve yön değiştiriyor. Benin ruhunu, darmadağın olmanın eşiğinde duyumsuyoruz. Tutamaklık eden, bir bağlantı kuran tek şey, tek bir sözcük: *için* (beş adet). Tümü de dize sonunda yer alan bu beş *için*'den dördü çift anlamlı; anlamlardan biri sonlandırdığı dizeye, diğeri bir sonraki dizeye göre oluşuyor. *"Dil kapalıydı kendimi ifade için/ sözden yazıya döndüm"* gibi.

> Kendini hiçbir yerde, kendi içinde de, dışında da 'huzur ve güven' içinde bulamayan, bulanları 'sürüye dahil' sayan şiir. Rouault ve Vlaminck resmi kadar fovist, Soutine resmi kadar da, rahata kaçış yolu yapmayan, bırakmayan bir şiir.

Sıkı ben, izleyen şiirlerde sürüp gidiyor. Kitaptaki beşinci şiire ("lâl") kadar yine ortalıkta başka kimse yok. Üçüncü şiir "ağdalı belirsizlik"te bir *öteki* varsa da, şiirin bütünü benle dolu olduğundan, o da benin kendi ötekisi, görünür olmayan gerçekliği olarak okunmayı hak ediyor: *"Görünür gerçekliğim siluetim ötekini düşünürüm"*. Dış uzam, yalnızca benzetme amaçlı: "ağdalı belirsizlik" şiirinde, kent: *"Vebalı kentler gibi soluğum"*. Dış nesne olarak, aynı şiirde bir de *ağaçların rüzgârdaki uğultusu* var ki şiir kişisi, bunu işittiğini ya da dinlediğini söylemek yerine, gördüğünü söyleyerek, dışarıda neyle ne yapılacağını karmakarışık ediyor, ayağımızın altındaki zemin yine oynuyor, deprem gibi. "Mayınlı tarla"da: *altındaki zemin terk ederken yerçekimini. Deprem*, "fasıl", "beyaz Güven" şiirlerinde sözcük olarak da geçecek.

"Lâl"de, üçüncü çoğul kişi çıkageliyor: *yabanıl duyguların* atfedildiği birileri; bir sonraki şiirde de ("çıra"), onlar var, *yabani ruhlar*. ("Onlar"ın çıkageldiği "lâl" şiiri, *Sombahar* dergisinde [No. 19, Eylül-Ekim 1993] "Şairleri Bile Yakıyorlar!" adıyla yayımlanmıştı; şiir dışı gerçeklikle, Sivas'la olan ilişkiyi açık ederek. Şiirin beşinci dizesi de, *"Çünkü şairleri bile yakıyorlar, düşün imini"* biçimindeydi. Yücel Kayıran, kitapta bu dizedeki *şairleri* sözcüğünü, kitapta *her şeyi* olarak değiştirmiş. Bunu etik bir düzeltme olarak yorumlayabiliriz.)

Yabani ya da *yabanıl*; ileride, "kapalı musluk" şiirinde de, *vahşi*. Şiir kişisi, bu sıfatı kendisi için de kullanıyor ("uysal çığlık" ve "... haritaya baktığınızda" şiirlerinde, sırasıyla, *"Söz! Yabanıl sesim benim"* ve *"bastırılmış tutkuların yabanıl isteği"* biçiminde). Fark ne? Denebilir ki, "onlar"dakinin, bütüne ait bir özellik olması: *yabanıl ruh.*

Belirli bir uzam adıyla karşılaşmak için, kitabın ortalarındaki "mayınlı tarla"yı beklememiz gerekiyor. Paris. Bu adla huzur bulmaya hiç niyetlenilmesin. 1871'dir, Paris Komünü, ve *ne oldu şimdi ne kaldı geriye?*

Kitabın ortalarında dedimse de, ters sırayla dizilmiş (üçüncüsü başta) üç kitaptan ilkinin sonunda demek daha doğru olacak. Şimdi, her durumda ortada yer alan İkinci Kitap'a geliyoruz. Birden, şiir kişisi "biz" oluyor ve huzursuzluk mu istiyorsunuz, buyurun *1984*'e (*"ağabey"* şiiri). Gerçi şiir -di'li geçmişle yazılmıştır, ama geçmişlik duyurmayacak kadar ısrar tonunda. Hemen sonraki şiirde ("söndürülmüş varoluş") dış uzamı ve toplumsal bağlamı betimleyen ilk dizenin (*Odalar dardı sokaklar asker barikat ve kar*) ardından, şiir kişisi yine tekben. Zaten, ardından, "biz"ini yitiren şiirler gelecektir: *"Kaç kişiydik"* diye başlayan bir sonraki şiir ("yeşil balık" şiiri; bu şiir, kitabın sonunda tek tek somutlaşan kişilerle bağlantılandırılabilir) ve daha sonra, *"Neyi aramıştık?"* diye başlayan "'68'den geriye" şiiri.

"İkinci Kitap"ın sonlarına doğru, birden, "kelebek" şiirinde, tüm kitapta tekil kalan, ayrık bir yapı beliriyor. İki açıdan ayrık: Birincisi, üçüncü tekil kişi kullanımıyla, epik çıkıyor karşımıza. İkincisi, o ana değin rastlamadığımız, sonra da rastlamayacağımız bir humor. Bu şiirle sanki, asıl ayrıklığa, en sonda yer alan "Birinci Kitap"a hazırlanıyoruz. (*Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*'nu, içerdiği üç "Kitap"ın sıralanmasına uyarak sondan, "Birinci Kitap"tan başlayarak okur-

OKUYORUM DEĞİŞİYORUM!

FRENHOFEROLMAK

ENİS BATUR

KİMSİN JAK SAMANON

LİZ BEHMOARAS

DERİN UYKUNUN SÖYLEVİ

JEAN COCTEAU

TÜRKÇESİ HALİL GÖKHAN

AĞUSTOS PARLAMALARI

PHILIPPE JACCOTTET

TÜRKÇESİ HALİL GÖKHAN

İLK GİBİ SON

TURGAY KANTÜRK

TÜRKİYE'DE ÇEVİRİ EĞİTİMİ

YAYINA HAZIRLAYAN TURGAY KURULTAY

EGE RÜZGARLARI

SEFA TAŞKIN

BULANIK RESİMLER

MUZAFFER BUYRUKÇU

KÖKTENDİNSİZLER

SELÇUK EREZ

ŞEYLER KİTABI "EV"

İLHAN BERK

AZ KALDI KIŞA

AHMET OKTAY

UZUN BİR AYRILIK İÇİN

KISA ŞİİRLER

NEDİM GÜRSEL

SEL YAYINCILIK

BABIALİ CAD.NO:20/1 CAĞALOĞLU İSTANBUL

TEL (0212) 511 10 05

sak, ayrık olan bu kez "Birinci Kitap" olacaktır.)

Dört şiirden oluşan bu "Birinci Kitap"ta, buraya değin sıraladığım özellikler (belirli tekben, o benin azabı, iç ve dış uzamı doğrudan görmekten kaçılıp yalnızca var olduklarının bildirilmesi), deyim yerindeyse, açılıveriyor ve belki o özelliklerin yoğunluğu oranında etkileyiciliği artıyor. Daha ilk şiirin ("sıkıntı ve imparatorluk") şiir kişisi, geçmişiyle birlikte, Osmanlı anlatan bir imparatorlukla özdeş. İkinci şiirde, başka bir ben, "teğmen ben" konuşuyor (bu "teğmen ben"in ruh hali, "Üçüncü Kitap"ta ve "İkinci Kitap"ın büyük bölümünde egemen olan şiir kişisininkiyle benzeşse de, kitabın bütününe egemen olan tekbenin yanında bir sıçrama oluşturuyor).

Ve üçüncü şiir "batıdan sağa doğru", dış uzamı ve oracıkta bulunan başka kişileri (polis, asker), üç kez yinelenen "*Her şey öyle yalın ki*" dizesinin hakkını vererek görüveriyor. Gördükleri, Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde"de gördüklerinden çok farklıdır. Burada büyük bir çarpıcılık ortaya çıkıyor. Her iki şiirde de, dış uzam, ortak motif olan "yerde yaprak" da içinde, büyük bir dinginlik olarak betimlenmiştir. Buna karşılık, Tanpınar'ın şiir kişisi, şiirin son bölümünde birden "*azapta bir ruh*"la, (–varoluş?– "*maceramız*"la) bağlantı kurmak üzere yalnızca şiirin ikinci dizesine gizlediği gıcırtıyı kullanırken, Yücel Kayıran'ın şiir kişisi, doğrudan, apaçık tedirgin edici insan ilişkilerini, oracıktaki başkalarıyla oluşan toplumsal ortamı ("tedirginlik" sözcüğünün kendisini de kullanarak), dingin peyzajla iç içe geçirerek, birkaç sözcük darbesiyle betimliyor. Çarpıcı bir şiir çifti oluşmuş durumda.

Açılma süreci, son ve uzun şiir "bir firar masalı" ile zirvesine ulaşıyor. Kitap, bir firar öyküsü çerçevesinde, kendini açıyor.

Yazının başlarında, aklın alanına ait sözlerin şiirsöze sık sık, pervasızca girdiğini belirtmiştim. Tıpkı duygunun alanları gibi, çıplak ve makyajsız, hiç alışılmamış bir biçimde, kendini alamamışçasına ve bazen düzyazı yapısıyla olmak üzere: *bir sınıfın gerçekliği, tinsel, kuramsal, dizge, varoluş, algılamak, etik, toplum, ıralanmak, değillemek, gizilgüç, bilinçaltı, görüngü, şeyleşmek, içneden...* "Bir firar masalı"nın bilimsel yazılara benzetilerek numaralandırılmışlığı da aynı özelliğe dahil. Bu nokta, şiirsözün kendisinde doğrudan da söylenmiştir: "*felsefi bir metin gibi öyle yal'nız*" ("apartman aralığı" şiiri), "*felsefenin vaat ettiği memlekete*" ("mayınlı tarla"). Bu da tedirginlik yaratıcı özelliklerden.

İzleksel bir karşıtlığa da değinmeden geçemeyeceğim: Bir yanda, "Kuru dal" ve "negatif varoluş" şiirlerinde, sınai yaşamın öldürücülüğünü içeren *işgünü* izleği ile şiir kişisinin tırnaklarının arasına kadar giren elektrik ve ilişkileri niteleyen mekanik, öte yanda, en imdat içerikli şiirlerde, açık bir modernizm:" *Öyle kalmış ki ruhları, bir ortaçağ kuramında*" ("lâl" şiiri), "İlkel ruhlar: Medeni bir insan kılığında" ("alarm zili" şiiri), "*ömrümün mü ortaçağı yurdumun mu yoksa?*" ("... haritaya baktığınızda").

Evet, akıl sık sık söz alıyor, ancak, gizillikten öte bir bağlantı noktası bulmaya yetecek gibi değil. Neyle bağlantı? Başkalarıyla ve uzamla. Kendini hiçbir yerde, kendi içinde de, dışında da "*huzur ve güven*" içinde bulamayan, bulanları "*sürüye dahil*" sayan şiir. Rouault ve Vlaminck resmi kadar fovist, Soutine resmi kadar da, rahata kaçış yolu yapmayan, bırakmayan bir şiir. ◆

Sami Baydar'ın Çiçek Dünyaları'na küçük bir yolculuk

CEVDET KARAL

Sami Baydar, daha ilk kitabı *Dünya Efendileri* ile özgün bir şiirin ipuçlarını veriyordu okura. Fatih'te, bir binanın ikinci katında rastgele karşıma çıkan bir kitapçının tozlu raflarında karşılaştığım *Dünya Efendileri*, ayaküstü göz gezdirdiğim birkaç şiiriyle ilgimi çekmişti. Kimi sayfaları ters (hatalı) basılmış o kitap, yaklaşık on yıl öncesinin şiir ortamında yadırgatıcı, şaşırtıcı bir sesi imliyordu. Geçen zaman içinde, bende adlandıramadığım bir farklılık duygusu uyandıran bu şiirin izini sürmeye çalıştım. Sami Baydar'ın ikinci ve üçüncü şiir kitapları *Yeşil Alev* ve *Dünya Bana Aynısını Anlatacak*, ilk kitabın uyandırdığı duyguların karşılıksız olmadığını, şairin sadık kaldığı bir duyarlılığı ısrarla sürdürdüğü kanısını uyandırmıştı bende. Şimdi *Çiçek Dünyalar*'ı birçok kere ard arda okurken Baydar'ın kendi içinde bütünlüklü bir dünya kurduğunu, özgünlüğünü de bu bütünlüklü dünyadan aldığını anlıyorum.

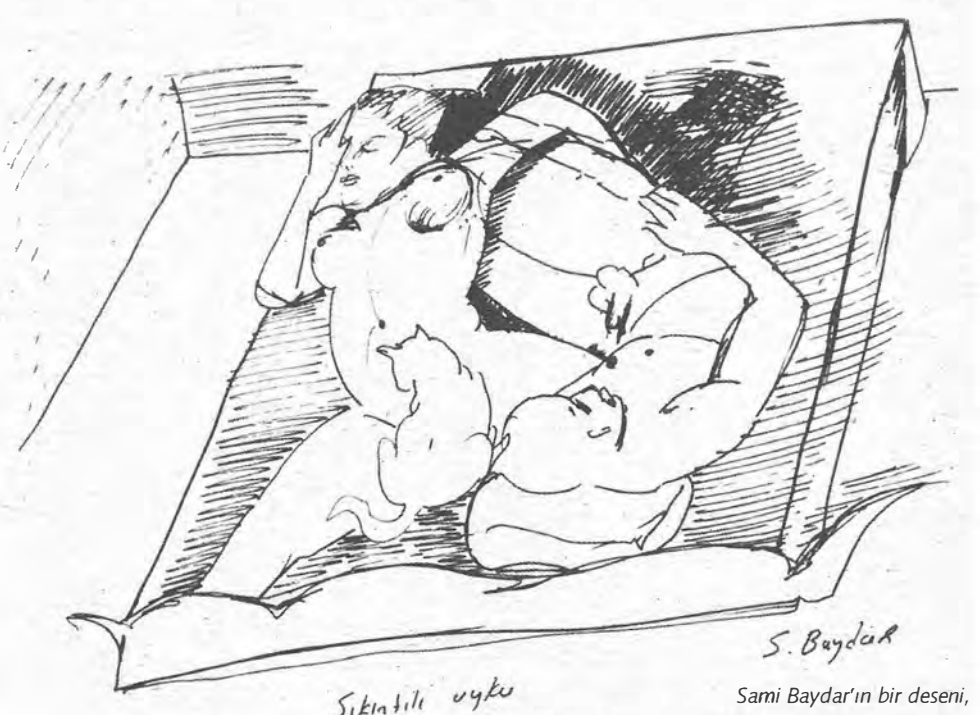
"Dünya" kavramsal olarak da Sami Baydar dünyasının yönelimleri hakkında bizim için bir işaret. Biri hariç (*Yeşil Alev*) öykü ve şiir kitaplarının hep *dünya*'lı adlar taşıması bir tesadüf olmasa gerek. "Dünya" Sami Baydar'ın yazınsal veriminde bir yandan karşıtını, ötekini, maddi olmayanı imlerken öte yandan bu dünya içinde kendi dünyasını, kendi var oluşunun özgünlüğünü de vurguluyor. Bu dünyanın bir parçası olmamanın imkânsızlığı karşısında sanatı kişisel bir dünyaya dönüştürmenin pratiği... Baydar'ın şiiri için genel anlamda bunu söyleyebiliriz.

Şair dünyanın bir parçası olmaktan hoşnut mudur? Hayır. Ama dünyadan kopamamanın derin kabullenmişliği içindedir. Bu bir kendine yabancılaşma durumu değildir. Tam aksine, varlığı yadırganan bir dünyada yaşantılarla, gözlenen doğayla kendini kavramanın bilincidir. Sanatçı için doğaldır bu: Dünyadaki var oluşu yabancı bir gezegene fırlatılmış birinin var oluşudur. Ve sanatçı bunun bilincinde olduğu oranda, varlığı özgün bir bakış açısıyla algılayacak ve onu dönüştürecektir. Bu durum, genelde bir çatışmanın sahnelendiği ve sanatçının trajik olanı merkezileştirdiği durumdur. Sanırım Sami Baydar'ı özgün kılan, yapıtını değişik okumalara açık kılan da bu noktadaki tavrının farklılığıdır. Dünya içinde dünyanın bir karşıtı gibi durmak Sami Baydar'ın şiirinde trajediye dönüşmüyor. Bu şiirde trajedi de, çığlık da yok. Varlığı ve kendini kabullenmişliğin derin sükûneti var. Şair dünyaya ilişkin gözlem ve bilincinin onu dönüştürecek bir şey olmadığının da farkındadır çünkü. Bu yüzden Aşk adlı şiirinin girişinde "*Ben, kaplumbağaların çıldırmasında/ işe yaramaz kanıtların sahibiyim.*" der. Ama başka bir şiirde sanatsal dönüşümün, dünyanın dönüşümünde etkin bir faktör olmasa da şairin kendisi için ne denli önem taşıdığını görüyoruz.

Sami Baydar
Çiçek Dünyalar
Yapı Kredi Yayınları, 1996, 80 s.

> Dünya içinde dünyanın bir karşıtı gibi durmak Baydar'ın şiirinde trajediye dönüşmüyor. Bu şiirde trajedi de, çığlık da yok. Varlığı ve kendini kabullenmişliğin derin sükûneti var. Şair dünyaya ilişkin gözlem ve bilincinin onu dönüştürecek bir şey olmadığının da farkındadır.

"*Hep beyaz kağıtlara bakayım/ başka şeylerin korkusunu yok etsin/ onları doldurmak.*" Şairin evrende kendini yapayalnız hissettiğini, dünyaya ilişkin hesapların hep yanlış hesaplar olduğunu dile getirdiği ve o nefis "*kar yükseliyor gözkapaklarına/ kış uykusuna hazır mısın.*" dizelerinin girişinde yer aldığı Ağaç Kovuğu şiiridir bu. Sami Baydar için



Sami Baydar'ın bir deseni, Sıkıntılı Uyku (Yeşil Alev'den)

yazmanın (ve belki de resim yapmanın) ne anlama geldiğini bize duyuran bu şiirde ard arda parantezlere başvurulmasının da bir anlamı olmalı. Şairin dünya içinde bir dünya olan, bu yüzden de dünyanın bir metaforu olarak algılayabileceğimiz ev içindeki yalnızlığı, o yalnızlığın yarattığı tedirginlik karşısında varlığını almak istediği parantezlerdir bunlar. Yani bu dünyada açılmış ve kapanmış bir parantez olarak yazmak, sanatçı için bir güvenlik bölgesi yaratmak demektir. Yaşamın içindeki bu parantez, saflığın, kendiliğindenliğin, toyluğun da anlam kazandığı alandır. "*Bütün rüyalar gözlerinize benim dizelerimi yazıyor/ Ağlayan arınıyor ruhunun derinliğinden*" (Çürümüş Gün...) derken şair okurunu da bu alanın içine çekiyor. Parantez metaforu burada da, dönüşmüş olarak karşımıza çıkar: Çünkü uyku da, sürüp giden gündelik yaşam içinde açılıp kapanan bir parantez gibidir.

Okurla kurulan iletişimin –ki aşağıda göreceğimiz gibi bu bir sevgiliye konuşmanın dolayımından geçen bir iletişimdir– yanı sıra ötekiyle, yalın anlamda insanla kurulan bir bağ var Sami Baydar'ın *Çiçek Dünyalar*'ında. Ama bu öteki için bir tanım getirilmiştir. Bu tanım, Sonuç şiirinde "*Bir daha gözlerinle bilgileme yüreğimi, seni kırmamak için/ küçük çıbanlar çıkar göğün yanağında./ Aya sana bakar gibi bakar bir çocuk geceyarısı/ inanır yaptıklarının doğruluğuna, aşka*" dizelerinden hemen sonra gelir: "*Ben yalnız onunla paylaşabileceğim artık yaşadıklarımı/ bu hayat farkı kıldı onu da.*" Şair her ne kadar başka bir yerde "berraklık da belirsizlik kadar güzeldir" dese de, burada sözü edilen çocuğun şairin kendisine bir gönderme mi, yoksa başka bir şey, yalnız bir imge mi olduğu belirsiz kalıyor. Şairin iletişimde kendi benzerine yöneldiğini kesinleyebiliyoruz ama bu yönelmenin özünde kendi beninin katmanlarına doğru bir yolculuk olup olmadığı yeterince berrak değil. Sami Baydar şiirinde, özellikle *Çiçek Dünyalar*'da ev ve vücut dikkat çeken kavramlardan. Sanki vücut, ev, dünya iç içe geçmiş gibi. Vücut insan varlığının/ruhun bu dünyadaki evidir. Bildiğimiz, gündelik anlamında "ev" kendimizi en çok güvende hissettiğimiz, tümüyle bize ait bir yaşam alanıdır. Vücuttan eve, evden dünyaya yaşam çemberi genişledikçe huzur ve mutluluğun yerini tedirginlik ve mutsuzluk alır. Kendiyle barışık olan varlık, açıldıkça bir çatışma alanının içine girer. Belki iddialı bir yorum olacak ama, çocukluk yaşantılarının bir imgesi olarak, ev içinde babanın varlığı bir tehlike ve incinme unsuru olarak yer alır. Özellikle şu dizelerde: "*Kedi düşündü/ ben düşündüm/ kara ayılar gibi geçtim babamın yanından/ ikiye biçilmiş bir fincan gibi/ tehlikeyi bilmekten değil/ şeker atıp karıştırmadıkları için çayı/ dökemiyordüm yere.*" Başka bir yerdeyse anneden, varlığa ilişkin

> Biçimin ihmal edilişi, şiiri dize dize değil de bir imajlar örüntüsü olarak kurmak Baydar'ın şiiri için bir problem midir? Burada bir paradoksla karşı karşıyayız. Çünkü sözkonusu şiirin özgünlüğü de, zaafı da burada.

bazı şeylerin ödünç alındığı kişi olarak söz edilir. Anne ve baba figürü, varlığı tehdit eden unsur ve varlığın borçluluğu olarak ayrılır birbirinden.

Kişi olarak sevgili de Sami Baydar'ın dünyasında çok önemli bir yere sahip. Her şiir bir sevgiliye söylenmiş gibi... Bu sevgili bazen ayrılınmış bir eş, bazen aşka karşılık vermeyen kişi olarak ama her durumda şairin kendisine konuştuğu bir varlıktır. Sanırım bu, kitap boyunca söyleyişteki ton ve edanın bir devamlılık arzetmesine bir açıklık getirir. Şaire en yalın ama o ölçüde de çarpıcı ve özgün imgeleri yarattıran da bu sevgilidir. Hem Sami Baydar'ın şiirinde ulaştığı özgünlüğün hem de sevgiliye bakışının eşsiz örneği olarak şu dizeleri anmak isterim: "*Ve senin gözlerinin içinde hizmetçiler/ bir an olsun bırakmak isterler ütülerini.*"

Özgünlük dedik. Sanırım bu yazıda altı en çok çizilmesi gereken kelime. Gerçekten de Türk şiiri içinde bu denli yalın, kendi sesinden/şiirinden bu denli hoşnut başka bir şiirin örneğini bulmak zor. Sami Baydar bunu yaparken farklılığının altını çizmiyor, farklılığı bir jeste dönüştürmüyor. Doğallıkla, sanki farkında değilmiş gibi yapıyor bunu. Ve imgelerinin, imaj dünyasının, resimle yakın ilişkide olan başka şairlerde de örneğini gördüğümüz betimlemelerinin özgünlüğü okuru tekrar tekrar okumalara yöneltiyor. İçerik, şiirin biçiminden taşıyor. İmge o kadar önde ve başat bir öğe ki onun dile geliş biçimi, önemini yitiriyor. Bu bağlamda Blue şiirindeki şu dizenin altını çizmek gerekir: "*artık sözcükleri doldurmuş bir yaşantım var*".

Çağdaş Türk şiiri bağlamında Sami Baydar'ı nereye yerleştirebiliriz? Eğer şiirin asıl ilişkisi kendinden önce yazılmış şiirlerle kurduğu ilişki ise, şair aslında okurla değil de öteki şairlerle konuşuyorsa yanıtı önemli bir soru bu. Kitap boyunca dünya şiirine açık ya da örtük kimi göndermelerin olduğunu görüyoruz. Örneğin Nerval. Çağdaş Türk şiirinden ise Behçet Necatigil'in adı geçer. Auriculas şiirinde... Yıldız ve çiçek, ay ışığı ve deniz imgeleri etrafında gelişen bir şiirdir bu. "*Bir aslangülü, kırmızı çizgili/ çiçek olduğunu sanmayın, yıldız./ Bir parszambağı, Behçet Necatigil/ Çevirisi, kömür değilse bile yıldız./ Bir kumzambağı, kadın şairler kopartırlar/ Bir daha ölmeyeceklerine inandırırlar onları.*" Bütünü dikkate alındığında kitabın ve hatta Sami Baydar'ın şiiri için genel bir izlenim verecek nitelikte ve netlikte bir şiirdir Auriculas. Çocukluk yaşantıları, hep kırılacakmış gibi duran bir duyarlılık, aşk ve incinme, ölüm gibi temaların iç içe girdiği, şairin dünyasını aralamayı mümkün kılan bir şiir... Doğaldır ki böyle bir bağlamda "Behçet Necatigil Çevirisi" bir dünyanın, akraba bir dünyanın imlenmesidir.

Benzer bir akrabalık, açık bir gönderme olmasa da, özellikle son dönem şiirleri düşünüldüğünde Oktay Rifat için de geçerli. Sanki Sami Baydar, bu iki şairin dünyasından uç verir gibi. Açık ve net bir iddia olarak öne çıkaramıyorum bunu. Çünkü sözünü ettiğimiz iki ustanın da biçime ne denli önem verdiği-

ni biliyoruz. Sami Baydar'sa sanki söyleyecek şeylerinin çokluğundan biçimi arka plana itiyor, yer yer ihmal ediyor. İmgelerin özgünlüğü bağlamında başka bir akrabalık, daha doğrusu akranlık, özellikle *Yeis ile Tabanca* düşünüldüğünde Seyhan Erözçelik için de geçerli... Ama burada da aynı ayırım karşımıza çıkıyor. Çünkü Erözçelik de biçime düşkün, sözünü zaptetmek, sınırlamak isteyen bir şair.

Biçimin ihmal edilişi, şiiri dize dize değil de bir imajlar örüntüsü olarak kurmak Sami Baydar'ın şiiri için bir problem midir? Burada bir paradoksla karşı karşıyayız. Çünkü sözkonusu şiirin özgünlüğü de zaafı da burada karşımıza çıkıyor. Zaaf diyorum, şunun için. Yer yer matematiği iyi kurulmamış, daha doğrusu bunu kendine problem edinmemiş bir şiir var karşımızda. Ama bir şairi tek başına anmaya değer güç ve özgünlükteki imgeler de bu zaaf atmosferinde doğuyor: "*Güzel ayakların sessizliğin derinliğinde/ ve ben bir gölüm hatırladın mı?*"

Burada, Sami Baydar'ın şiiri için başlı başına birer yazı konusu olabilecek bazı izleklere, bu şiirde süreklilik gösteren unsurlara da değinmek gerekir. Yukarıda alıntıladığım dizelerdeki göl imgesinin de çağrıştırdığı, kitap boyunca birçok yerde doğrudan ya da dolayımlı olarak karşımıza çıkan rüya ve uyku... Bunun yanında "anı" da, başka türlü bir bakış için geniş açılımlar sağlayacak kavramlardan biri. Ama ben burada sadece rüya ve uyku üzerinde kısaca durmak istiyorum. Bu yer yer değindiğim biçim problemine başka türlü bakmamızı sağlayabilecek bir konu. Çünkü biçim, şiirsel bilinçle doğrudan ilintilidir. Sami Baydar şiirinde bilinci dışarda bırakan imge örüntüsü, sanki sürekli düş içinde olan bir zihnin ürünüdür. İmajlar, düş halindeki bu zihnin anlık fotoğraflarıdır. Okurun şiiri anlama çabası, bu bağlamda an'ın belirleyici olduğu resim'i anlama çabasından farklı değildir. Ama her tablo tek tek an'ları sonsuzlaştırırken Sami Baydar'ın şiiri zaman zaman iç içe geçmiş, zaman zaman da birbirine eklemlenmiş an'ların imgelerinden oluşur. Yani yine de bir devingenlik sözkonusudur. Şiirin kuruluşu, buna şiirin doğuşu demek belki de daha doğru, gündelik anlamda bilinci dışarda bırakırken doğal olarak dil de gramerden soyutlanıyor. Hatta yer yer söyleyiş, yarı uykulu bir "bilincin" sayıklamalarına dönüşüyor. Zihnin gündelik olandan bu soyutlanışı, şaire çok ender bir durumu armağan ediyor. Nedir bu durum? "İnsanın alışık olmadığı şeylerden biri" yani "öz olmak". Yani yarı düş hali şair bilincinin öz olma durumudur. "*Yıldızları görmekten geliyorum/ hiç bilinmeyen bir yoldan değil/ hiç yaşamamış olmamdan/ aldığım bir ödüldür bu.*" (Çiçek Sepeti'nden) Bu dizelerin de gösterdiği gibi, yaşamdan kopukluğun armağanı olarak görülür. Şairin kurduğu ya da kendi kendini doğuran dil, bir çeşit dilsizliktir. Yukarda değindiğim paradoks, şiirin gücünü ve zaafını yaratan biçim sorunu sanırım anlamlı bir bağlama yerleşiyor artık.

Sonuç olarak şunu özellikle vurgulamak istiyorum: Sami Baydar, özgünlüğü karşısında kayıtsız kalınamayacak bir şair. Şiiriyle okura kendine yeterli, kendini bütünlemiş bir imajlar dünyası sunuyor. Benim bu yazıda yapmaya çalıştığım, içine girebildiğim ölçüde bu dünyaya küçük bir yolculuk. Ama *Çiçek Dünyalar* daha derinlikli, daha oylumlu bakışları, irdelemeleri bekliyor. "*Ben karatahtaya hiç ay çizmedim ki/ onun gözyaşları olsun boğsun beni geceleri*" diyen, diyebilen bir şair için haklı bir beklentidir bu.

◆

Gibson: Teknoloji bir coğrafyadır!..

KUTLUKHAN KUTLU

William Gibson'ın Türkiye'deki ünü biraz tuhaf. Fısıltıyla yayılıp küçük çaplı bir efsane haline geldiği bile söylenebilir. Bir yazar bu kadar konuşulur da öyküleri bu kadar az okunursa, olacağı bu. Bu durumda, herkesin rahatlıkla Gibson okuyabilmesi için, Türkçe'ye çevirilmesini beklememiz gerekiyor. Ama o da bir başka sorun, çünkü zaten Gibson'ın bu taraflardaki şöhreti, daha çok diliyle ilgili. Yeri gelmişken... Gibson'ın dilini zorlaştıranın kullandığı İngilizce olduğu pek doğru değil. İngilizcenizi, nasıl desek, "zorlanabilir" görüyorsanız bile, Gibson'la herhangi bir sorun yaşamayabilirsiniz. Çünkü asıl mesele, bilimkurgu yazarının kendi yarattığı teknolojik jargon. Varolmayan bir teknoloji için varolmayan bir terim yığını. Ancak, ısrarlı bir şekilde okumaya devam edip, artık adına *Gibsonyen* denen dünyayı anlayınca, her şey kendiliğinden yerine oturuyor. Eh, belki bir de ikinci okuma gerektiriyor. Philip K. Dick'in terminolojisini nasıl anlıyorsanız, Gibson'ınkini de öyle, yavaş yavaş anlıyorsunuz. Yalnızca, ikincisi biraz daha cilalı ve kalabalık.

İki yazarın terminolojisinin de, kendilerine sıfırdan bir dünya yaratma eğilimleriyle bağlantılı olduğu söylenebilir. Dick, bilimkurgunun özünde bunu görürdü: Temel fikir. Buluş. Farklı, orijinal bir dünya:

"Öncelikle bilimkurgu 'gelecekte geçen bir öykü' değildir. Çünkü adına 'uzay macerası' denen ve gelecekte geçen, ama bilimkurgu olmayan bir şey var. Adı neyse kendi de o: Gelecekte uzayda geçen ve süper-ileri teknoloji içeren maceralar, kavgalar ve savaşlar..." Dick, bu ayrımı yaparken "uzay maceraları"nı bir kenara ayırarak kendi bilimkurgusunun da özünü buluyordu: Yeni ve farklı bir fikir. Toplumsal durumu şu ankinden ayıracak, toplumsal düzeni yazarın çabasıyla "yerinden oynatacak" bir fikir. Günümüzün toplumlarından yola çıkarak kurgulanacak yeni ve hâyâli bir toplum. İyi bilimkurguya gelince... O "yeni fikrin" gerçekten de yeni ve okuyucuyu zihinsel açıdan harekete geçiren bir özellik taşıdığı bilimkurgu, iyi bilimkurgudur diyor P. K. Dick. Fikir, okuyucunun zihninde bir zincirleme reaksiyon başlatmalı, okur da yazar gibi yaratmaya başlamalıdır.

Şimdilerde kendisinden de kitaplarından da popüler olan siberuzay kelimesini ilk olarak William Gibson kullanmıştı...

Bu durumda William Gibson'ın öyküleri, en azından Dick ölçeğinde iyi bilimkurgu sayılır. Gibson'ın karakterlerini ve genel olarak "yeni toplum"unu resmedişi hakkında herkes iyi şeyler söylemese de, söz konusu "fikir"in yeniliği ve yorulmadan, birkaç açıdan üzerinde düşünülebilirliği öykülerinde kendini hemen gösteriyor.

Yepyeni bir dünya ve kendini ona göre biçimlendiren bir toplum. Çok yüksek teknoloji, büyük paralar, dev şirketler, üzerinde sessizce uzlaşılmış bir ihtisaslaşma... Her şey bilgi ve iletişim üzerine kurulu. Dick'in sözünü ettiği "yerinden oynamış toplum"a kısaca The Sprawl ahalisi diyebiliriz. Çünkü The Sprawl denen yer, epey çizgi romansı özellikler taşıyan bu dünyanın Gotham City'si. Gerçi Gibson'ın dünyasının bir hayli global olduğunu söyleyebliriz... Karakterlerinin de yerinde durmak denen şeyden haberleri yok: Londra metrosundan Tokyo Körfezi'ne, Chiba'nın kara kliniklerine, hatta İstanbul Hilton'a, gezip duruyorlar. Ama Gibson'ın en önemli öykülerinde düğüm dönüyor, dolaşıyor ve en sonunda gelip bu The Sprawl denen yerde çözülüyor. Yani BAMA'da: Boston – Atlanta Metropolitan Ekseni. Merkezi de New York. The Sprawl, Gibson'ın kitaplarında çizilen dünyayı o kadar iyi temsil ediyor ki *Neuromancer*, *Count Zero* ve *Mona Lisa Overdrive*'dan oluşan (ve hepsi de aynı dünyada geçen) üçlemeye *Sprawl serisi* deniyor.

Geleceğin The Sprawl'u da, Tokyo'su da, İstanbul'u da ilginç, ama Gibson'ın asıl mekanı siber-uzay. Sanal dünya. Çizdiği (fiziksel) dünyanın jeopolitik özellikleri ne kadar övgü alırsa alsın, siber-uzay olmasa Gibson'ın adı böylesine sık –iletişim ve Internet kelimeleriyle tamlama oluşturacak kadar sık– anılmazdı. Aslında, öykülerinin toplandığı *Burning Chrome* ve *Sprawl* üçlemesini oluşturan *Neuromancer*, *Count Zero* ve *Monalisa Overdrive*'ı okumak *Gibsonyen* dünyaya hakim olmak açısından epey doyurucu olur. Ama Gibson'ı Gibson yapan her şeyi ilk romanı olan *Neuromancer*'da da bulabilirsiniz. Daha sonraki kitapları *Virtual Light* (en zayıf kitabı kabul edilir) ve özellikle de *Idoru*, bu dört kitapla aynı çizgide değil. İkisi de bilimkurgu, ama ne Sprawl ne de Siberuzay başrolde bu iki kitapta. Ancak, Gibson'ın bir yazar olarak kafasını kurcalayan temalara samimi ilgi duyanlar için iyi birer

okuma.

Neuromancer, o yarı-belirsiz teknolojinin, geleceğin modasının, sokağa inmiş alçak ve yüksek teknolojinin ilk takdiminin yapıldığı kitap. Ve genelde Gibson'dan alıntılanan bölümlerin tamamının kaynağı. *Neuromancer*'ı okumaya başladığınızda hemen birkaç önemli gözlemde bulunabilirsiniz. Öncelikle, yazarın 70'li yıllardan itibaren bir fetişe dönüştürülmüş, cilalı bir Raymond Chandler tarzına sahip olduğu hemen göze batıyor –en azından atmosferini hemen kurmasıyla. Sonra, bu tarzın çizgi romana epey yakın olduğunu (ama tabii ki 70'lerin sonlarında patlak veren, Star Wars taklidi yarı fantastik uzay maceraları gibi değil) farkedeceksiniz. Ancak, her ne kadar klişe tipler olsalar da, Gibson'ın karakterlerinin bir günlük yaşamı olduğunun da farkına varacaksınız. Kendilerini evrensel sorunları çözmeye adamış, sorunsuz, hijyenik karakterler değildir Gibson'ın tipleri. Ve kaçınılmaz olarak, daha önce hiçbir yerde rastlamadığınız, kırma bir terminolojiyle karşılaşacaksınız. Türetilmiş kelimeler, kimilerinin anlamı belli olmayan kısaltmalar... Ve hemen hissedilen bir estetik tarzı. Hem şehir ve sokaklar hem de onları donatan teknoloji üzerine kurulu bir estetik. Gibson'ın bir neon'dan, kromadan, siyah, pürüzsüz plastikten bahsettiğine sıkça rastlarsınız. Ve karakterlerin üzerlerine ne giydiklerinin her zaman farkında olursunuz - bazen nereden ve nasıl aldıklarının da... Tabii ki *Neuromancer*, biraz nazlanıp girişi hazırladıktan sonra, en büyük numarasını kahramanını siberuzay'a soktuğunda çekiyor. O çok konuşulan, Gibson'ın kendisinden de, kitaplarından da popüler olan siberuzay. Bu kelimenin (orijinali cyberspace) İlk olarak kullanıldığı yer, *Neuromancer*.

Gibson, *Neuromancer*'da siber-uzayı "İnsan algısının son derece basitleştirilmiş hâli" olarak tarif ediyor. Bir ara dillere pelesenk olan, şimdiyse modası geçmiş gibi görünen "sanal gerçeklik" uygulamaları, Gibson'ın siber-uzayının nasıl bir şey olduğunu kavramak için elimizde bulunan en iyi ipucu. Tüm algılarınızın fiziksel dünyayla bağlantısının kesildiği ve dijital olarak üretilmiş yapay bir ortama teslim edildiği bir deneyim. Bir siberuzay seti aracılığıyla "girilen" bu "uzay-olmayan-uzay", ona nereden girdiğinizi, aslında kim olduğunuzu, menşeinizi tamamen önemsiz hâle getiriyor. Tek önemli olan "ne hızda bağlandığınız"... ve bağlanınca ne yapabildiğiniz.

Neuromancer'da bütün dünya "sokak"ın gözüyle görülüyor. Para kokan adamlar, yoldan geçen birinin tehlikeli, profesyonel ya da kayda değer olup olmadığını hemen saptayan gözler. Bir tür profesyonellik tutkusu. Kılık kıyafetinden teknolojik donanımına, sonradan edinme davranış kalıbına kadar... Kitaptaki her karakter bir "tip". Gibson'ın diğer kitaplarında bulunan karakterlerle aralarında rahatlıkla paralellik kurulabilir. Kaldı ki, bazı karakterler diğer kitaplarda da görülüyor; üçlemenin son kitabı *Mona Lisa Overdrive*'da, *Neuromancer*'la *Count Zero*'daki karakterler biraraya geliyor.

Neuromancer'ın öyküsü basit bir soygun öyküsü aslında. Ama geçtiği dünyanın yeniliği ve karışıklığı yüzünden, uzun süre öyküsünü kamufle ediyor. Kasa yerine siberuzaydaki bir yapının güvenliğinin kırılması, para yerine de bilgi çalınması gerekiyor. "Matris kovboyu" Case, siberuzayla yatıp, siberuzayla kalkıyor. Yani işi görecek, kasayı açacak kişi. Parmaklarının uçlarında, Chiba'nın kara kliniklerinde taktırdığı kesici metal tırnaklar var. O da "kas" görevi yapıyor. Ekibin kaba kuvveti. Ve başlarında da Armitage. Asıl beyin değil, çünkü asıl beyin, yani her şeyin arkasındaki kişi, her zaman çok yukarıda ve ulaşılması son derece zordur. Armitage, soygunun yöneticisi, ekibi idare eden kişi. Bilgi satıcıları, bağlantılar, harcanabilir kişiler... Dedektiflik öykülerinden aşina olduğumuz tonlarca tip. Aslında bu aşinalık da olmasa, hemen kavranması güç olan yeni bir teknolojinin ve yeni bir toplumun içine girmede bize yardımcı olacak pek bir şey kalmayacak. Bu yüzden Gibson için, orijinali tanıtmak amacıyla klişeyi kullanıyor diyebiliriz.

Yine de William Gibson'ın "bilimkurgu üretme" açısından nev'i şahsına münhasır olduğu kesin. 50'lerdeki Altın Çağ (öncüleri Asimov, Heinlein ve Clarke olarak gösterilir) Lem'e, Ballard'a, Ellison'a, Le Guin'e ne kadar sıkıcı geldiyse, 70'lerin sonlarında çıkmaya başlayan uzay operaları, kılıçlı ve büyülü fantastik öyküler ve kıyamet sonrası bilimkurguları da yeni yönelimler arayan bilimkurgu meraklılarına (örneğin Bruce Sterling bu konudaki düşüncelerini bayağı sivri bir dille söylemiştir) o kadar sıkıcı geliyordu. Bilimkurgu, sıçrama noktasını tamamen kendi tarihinde aramaya başlamıştı. Bu da büyük ölçüde, yazarların kullandıkları dünyaların ve teknolojilerin aynı olması sonucunu getiriyordu. Gibson, robotları, uzay gemilerini, atomik gücü bir kenara bıraktı ve yepyeni bir başlama noktası yarattı. Bilgisayar. İletişim teknolojisi. İnsan ve makinenin birleşmesi. Yapay zeka. Bu, bilimkurgu okuru için, hatta Gibson'ı okuyup da beğenmeyenler için bile müsbet bir şoktu. Sadece bilimkurgunun hayalgücü boyutu adına düşünüldüğünde bile... Kaldı ki kayda değer olan sadece başlangıç noktası değildi, bu noktadan çıkıldığında ulaşılan yerler de vardı: Yeni kavramlar, işaret ettiği yeni yönler...

Ballard'ın "görünmez edebiyat" dediği ve bilimsel raporlar, hükümet bildirgeleri, reklamlar vb.'den oluşan akıntının her zaman sadık bir izleyicisi olan Gibson, karakterlerine tamamen sokaktan toplama ve neredeyse "rastgele" görünen bir bilgi dağarcığı verir... Mike Leigh'in filmi *Naked*'daki Johnny gibi, terbiye edilmemiş ve alabildiğine pop bir bilgi dağarcığı. Buna ellerinin altındaki teknoloji de eklenince, okuyanın karşısına ilk başta çok ağır görünen bir terminoloji çıkıyor. Gibson'da bilimkurgu yazarlarınca (özellikle de eski ve kıdemli bilimkurgu yazarlarınca) en çok eleştirilen de bu: Tamamen hayali ve yabancı bir teknolojiden günlük ve sıradan bir şeymiş gibi bahsedip, bu teknolojiyi sunma, gelişimini açıklama yükünün yanından dolaşması.

Bu "görünmez edebiyat", çizgi roman, 80'lerin popüler sineması (örneğin Molly Ringwald'un ilk filmi *Space Hunter*), 70'ler müziği, envai alt kültür estetiği ve moda, William Gibson'ın öykülerine akıyor ve sahnesel anlatım tarzıyla birleşerek, çağrıştırdığı görsel etki güçlü, bir anlamda sinemasal kitaplar ortaya çıkarıyor. Kendisine siber-punk kralı yakıştırmasının yapılmasından seneler sonra, temel meselesinin siber-punk olmadığı da ortaya çıkıyor... Siber-uzayın temsil ettiklerine başka karşılıklar buluyor artık, hatta temsil edemediklerine de... Son kitabı *Idoru*'da ele aldığı, pop kültürünün sanal gerçeklik denen kavramı aslında ne kadar yakından tanıdığı meselesi gibi. Ve artık yeni bir *Neuromancer* çıkaramayacağını söylüyor; çıkarabilecek olsa da denemezdi diye düşünüyor insan. ◆

Yaralarım benden önce de vardı...

ULUS BAKER

Ernst Jünger
Mermer Yalıyar
Çeviren: Ersel Kayaoğlu
Can Yayınları, 1996, 128 s.

Metafiziği altetmek, demişti Heidegger, imkânsız! O, basit bir felsefi eğitim yöntemi değildir. Sanki birilerinin fikrini, kanaatini reddediyormuş gibi onu silip atamazsınız. Nietzsche'nin "hakikat sorunu" konusunda vurguladığı gibi, Dünya'nın Batısında yaşayan bir insan türü "metafizik" olmadan değil düşünmek, yaşayamaz bile. Bilginin "bir şeyleri bilmesi" modern metafizik varlıkbiliminin temelini atan Descartes'tan beri, Batı düşüncesinde neredeyse Varlığın tanımının ta kendisi haline geldi. Tanım ise kesinliktir. Freud, Heidegger ile paralel okunması gereken bir pasajında çağımızın çağrısını dışavurmuştu: Bana hakikati değil, kesinliği ver. Nereden geliyor bu garip emniyet tutkusu, güvenli kesinliğe bunca yakarış? Heidegger aşağıdaki satırları yazarken, bir anlamda onun felsefi damarlarından biri olan Ernst Jünger'in erken dönem eskatolojisinden pek uzakta değildir: "Varlık ilk hakikatinde olurken, istem olarak Varlık kırılmalı, dünya mahvolup gitmeye bırakılmalı, insanlar yalnızca emekleriyle başbaşa bırakılmalı. Ancak böyle bir çıkış sonunda Köken'in aniden bir yerlere oturması uzun bir zaman sürecek şekilde mümkün olacak... İşte bu olay daha şimdiden gerçekleşti. Bu olayın sonuçları dünya tarihinin bu yüzyılda başından geçen olaylardan başkası değildir." Bahsedilen "sonuçlar"ın Ernst Jünger'in doğumevi, yani Birinci ve İkinci Dünya Savaşları olduğu besbelli. Onu Heidegger'den ayıran tek belirti, iki savaş arasının adamı olmaktan çok, savaşın kendisinin adamı olmasıdır. Birinci savaşın romantik gazisi; ikinci savaşın kaçağı... Ve iki savaş arasında, tıpkı Heidegger gibi, bilim ve teknolojilere dair yazıp durması da türdeş kılmıyor Jünger'in eserini –ne Heidegger'le ne de kendisiyle. Sonuç olarak 1895'te orta sınıf bir kimyacının evinde başlayıp 102 yıl savaşlarla ve barışlarla, umutsuz-umutlu çıkış ve gerileyişlerle geçen bir yaşamdan bahsediyoruz. Jünger'in "dönemeçleri" (*Kehre*) kuşkusuz Heidegger'inkinden daha fazla sayıda ve daha belirgin: Orta sınıf evde baba otoritesi (ileride Thomas Mann'ın üslubundan sürekli şikayet edecektir), artı baskıcı katolik okulları, ikili bir kaçış istemini kaçınılmaz kılacaktır: Aşırı okumalar yoluyla kaçış ve "dışarıya", "başka bir yaşama" doğru. Birincisi yazar Jünger'i, ikincisi asker Jünger'i yaratacaktır. Aslında anti-semitizmden başka pek bir özelliği olmayan *Wandervogel* (Yitik Kuşlar) gençlik grubuna "belirsizce" katılışı hem aydınlık değildir hem de onu kesmez. Fransız Yabancı Lejyonuna yazılarak Afrika'ya gider, Kilimanjaro yollarında kaybolunca, ailesi tarafından Alman Dışişleri marifetiyle geri getirtilir. Neyse ki, Birinci Dünya Savaşı patlak verir de genç adam "burjuva" dünyasından bir kez daha uzaklaşmak fırsatını bulur –cephede çeşitli birliklere kumanda eder, defalarca yaralanır, savaşın sonunda Alman Ordusunun en yüksek Liyakat Nişanıyla onurlandırılır.

> Savaşın Jünger'in hayatında bir dönüm noktası olduğunu söylemek yetmez. İki savaş arasında yazdığı ilk eserlerin temaları, bir taraftan sağcı ideolojilere bağlanıyorsa, öte yandan derinden derine bir 'savaş uygarlığının' portresini çizerler.

Savaşın Jünger'in hayatında bir dönüm noktası olduğunu söylemek yetmez. İki savaş arasında yazdığı ilk eserlerin temaları, bir taraftan *Jungkonservative* (Genç-Muhafazakar) sağcı ideolojilere bağlanıyorsa, öte yandan derinden derine bir "savaş uygarlığının" portresini çizerler. Üstelik, yakın dostu, *Die Totale Staat*'ın (Topyekün Devlet) kuramcısı Carl Schmitt'ten bile daha derin bir eleştiriyi "burjuva romantizmi"nin dünyasına karşı yöneltecektir: Bu son savaş ülkeler arasında geçmedi –biri geçmekte olan, ikincisi gelmekte olan iki çağ ve iki yaşam tarzı arasında geçti. 19. yüzyıl burjuva ferahlığının, geleceğe yönelik orta sınıf düşleminin dünyası, bütün hatlarıyla ve kurumlarıyla geleceğin bu saldırısı altında tuzla buz olmaya gidiyorlar. Ve kazananı kaybedeni olmayacak bu savaşta geleceğin saldırısı global bir endüstriyel toplumdan gelmektedir –*Der Arbeiter*'da (İşçi) vurgulandığı gibi, barış zamanı emek örgütlenmesi, ağır demir-çelik ve metalurji endüstrilerinin gerektirdiği gibi, ordudaki askeri örgütlenmenin tıpkısı olmaya doğru gitmiyor mu? İşçi=asker eşitliği işte bu "gelecek dünya"dır. Anlıyoruz ki Nazilerle ilk flört yıllarındaki Jünger, henüz "ütopyasız"dır ve bu ateş, çelik, kan dünyasını belli belirsiz bir nihilizmle onaylamış görünmektedir. Yine de Max Weber gibi liberallerle, Sombart gibi "tutucu-devrimci" iktisatçıların özellikle Alman kulaklara hoş gelen bir çözümlemesi söz konusudur yalnızca: Ağır endüstriyel kurumlaşma otoriter devleti, hafif endüstriyel stratejiler ise Batılı, liberal ve demokratik devleti sırtlarında taşırlar. Diyebiliriz ki "faşist" Jünger, liberal öncülerinden daha samimidir bu formül konusunda: Madem böyle bir gelecek kaçınılmaz bir surette yeryüzünü egemenliği altına alacaktır, o zaman her düzeyde onunla anlaşmaya çabalamak gerekir: Makine bireyi saracak ise, birey de makinayla bütünleşecek ve ülkelerin çelik ve asfalt damarlarından akacaktır. Bu düşüncelerin eş-titreşime girdiği bir felsefe vardır: Spengler ile *Stato totalitario* öğretmeni Giovanni Gentile... Bir de siyasal grup vardır –sonradan Hitlercilere ters düşecek Ernst Niekisch'in "milliyetçi Bolşevikleri"... Kısaca söylemek gerekirse, Jünger'in de hatırı sayılır katkılarda bulunduğu kafa karışıklığı had safhadadır.

Yine de Jünger'in kafa karışıklığı, Nazile-

rin yükseldiği dönem boyunca farklı türden, kendine özgüdür: Erken gençlik yıllarında başlattığı *innere Emigration* (içeriden göç), onu politik eylem alanına gönül ferahlığıyla dalma konusunda rahatsız etmeyi sürdürür. Çok geçmeden, onun iki ana formülünün, şu *Neue Topografie* (Yeni Topoğrafya) ile *Die Totale Mobilmachung*'un (Topyekün Seferberlik) üzerine atlayan Naziler ile örtük bir bozuşma sürecine girecektir. Formül oldukça politik ve tuhaftır: Her şey tamam da Goering gibi bir adamın *Reichswehr*'in başında işi nedir? Sorunun daha derin çatlaklardan kaynaklandığı zamanla belli olur. Jünger, Hitler savaşı çıkarana dek Nazilerden gizli uzaklaşmasını sürdürür. Savaş yılları bir nevi sürgündür –Fransa ile Almanya sınırında Kirchorst'da çakılır kalır. 1944 yılında ise, oğullarından ikisini de kaybeder –birini cephede, ötekini kendisinin de desteklediği anlaşılan Hitler suikastı sonucu, kurşuna dizilmiş olarak... Alman ordusu, Nazilerle süregiden iktidar mücadelesi içinde eski harb gazisine kol kanat germiştir.

Ama savaş yılları bir kez daha *Kehre*'ye yol açar –artık çağdaş Alman edebiyatının en güçlü yazarı sahneye girmekte, büyük dönüşüm yepyeni bir "topoğrafya" üzerinde tamamlanmaktadır –*Auf Der Marmorklippen* (Mermer Yalıyar) kitabı 1939'da, herhalde büyük bir cesaret gösterisi olarak yayımlandığında artık ikinci bir Jünger ile karşı karşıyayız. İki kardeş, Akdeniz'de bir kayalık yalıda, sakin bir köye çekilirler. Tehditkar Ormanlı'nın saldırısı yaklaşmakta, kasabanın kenarlarını sarmakta, iç huzuru mahvetmektedir. Ve iki kardeş inanılmaz bir şey yaparlar: Başka bir sakin köye çekilirler! Kaçış çizgisinin böyle bir formülü hem eşsiz hem de tuhaftır. Formülleri en yalın halleriyle tesbit edilmeksizin Ernst Jünger okumak, biraz edebi-şiirsel hazdan öteye eserin gerçek anlamda kavranmasına götürmeyecektir. İçeriden göçün formülü şudur: Saldırı başgösterdiğinde bir adım geriye kaçacaksın...

Benzeri bir formül, o dönemin jurnallerinde de başgösterir –savaş ve yıkım en çılgın dehşetiyle devam etmekte iken "sükunet"! Bu sükunet ise asla teslimiyet değildir: Her şey bittikten sonra savaşa sarfedilen onca ömrün ardında, alaycı, geride kalacak olan bazı şeylerle, doğayla, yollarla, tarlalarla çok gizli bir suçortaklığı vardır. İkinci bir formül ilkini tamamlamaya gelir: Nihilizm her türlü düşünceye oranla daha şanslıdır. Dünyanın akışının muazzam sürati, en hareketsiz parçacığı, bir tohum tanesini bile mutlak bir güce eriştirir. Artık en yumuşak en serttir...

Böylece Ernst Jünger'in eserinde bazı formüllerin işbaşında olduklarını, yazınsal uzamın içinde çoğu zaman apansız ama son derece büyük bir keskinlikle sivrilmekte olduklarını söylemiş oluyoruz, *Die Glasernen*

Ernst Jünger

Bienen (Sırça Arılar) tedirginlik verici ölçüde "neşeli" birkaç formül sunmaktadır -özellikle etik ve ahlak konularında. Her zamanki gibi bir savaş gazisidir ve harb yıllarında ince beceriler gerektiren top mermisi sanayiinde istihdam edilmiş, savaş sonrasının "doğal" ortanında iş bulamamaktadır... Çeşitli işler arasında sözgelimi sigortacılığı deneyecektir. Savaş sonrası için en "olanaksız" iş! Hangi kapıyı çalsan eksik kol ve bacaklar... Nihayet Hearst benzeri ütopyacı bir zenginin malikâne-fabrikasında üst düzey sekreterlik gibi bir iş bulur –hafiften kaçık patronu dev metal endüstrilerinin korkunçluğundan uzakta, çok küçük robotçuklar yapımına tüm sermayesini vakfetmiştir: Cam arılar. Ve tıpkı Jünger gibi koleksiyon meraklısıdır: Savaş araçları, yitik organ parçaları ve savaş hekimliği malzemeleri –"kopartılmış kulakların, organların vahşi sergisi şok etmişti beni", diyor Jünger. Eski savaşların imgeleri arasında (ne *İlyada*'da ne de başka bir yerde) savaş kol bacak kaybetmelerle, sakatlıklarla ilgilenmez. Ancak hilkat garibesi devlere ya da demonlara yakıştırılır sakatlıklar: Tantalos, Prokrustes... Oysa günümüzden şu manzaraya bakın hele: Utangaç ve övüngen, ikiyüzlü savaş hekimliğinin hemen sarılıverdiği "neşter ahlakına" bakın. Ya da tren istasyonlarında toplanan sakat dilenciler ordusuna. Ve işte eserin ana formülü: Sakatlıkların kazalardan kaynaklandığını düşünmek "optik" bir yanılgıdan başka bir şey değildir... Dünya ve tarih henüz rüşeym halindeyken sakatlanmış bir ırk olduğumuzdan gelmektedir bunca kaza başımıza... Böyle bir "optik yanılgı" teması hem poetik hem de derinden felsefi-politik mesajlar taşımaktadır: Jünger gibi I. Dünya Savaşı'nda yaralanan ve ömür boyu bir yatağın yalnızlığına terkedilen Fransız şair Joe Bousquet'nin Stoacı formülüyle buluşması şaşırtıcı değildir –"yaralarım benden önce vardı, ben onları bedenimde taşımak için doğmuşum..."

İlerlemenin, "kayıp" ve "eksiklik" üzerine kurulmuş bir uygarlığın vazgeçemediği bir efsane olması kolayca anlaşılabiliyor. Muhafazakar Jünger artık bazı tedbirler önermek zorunda hisseder kendini –Kant'ın "ahlak doktrini"ne uygun yaşamaya çalışmak ne mene bir hayat getirir? Biraz ana-baba terbiyesi daha önemli değil mi? Böylece, devler dünyasına yönelen erken Jünger'in aksine, savaş sonrasının Jünger'i ısrarla "küçük şeylere", ufak ayrıntılara, minimalizme yönelecektir. Adorno'nun *Minima Moralia*'sında olduğu gibi, "efendiler kültü"nün, çağdaş tiranlıkların derin bir sosyal eleştirisidir bu.

Ernst Jünger'in *Kehre*'sinin mutlak olduğunu asla düşünmemek gerekir. Önce onaylayarak ortaya attığı temalar (sanayi-savaş, geçmiş-gelecek, nihilizm) geç dönem eserlerinde bir kez daha ortaya atılırlar: Bu kez derin ve minimal bir toplumsal eleştirinin yeğinliğiyle. Yazınsal saydamlık ve minimal etkilerin edebi kudreti bu eserin formüllerini gölgelememektedir. Ernst Jünger'in eseri bize şunu söyler: Dünya, Tarih ve Hayat, büyük harflerle başlasalar da hep küçük şeylerin gücüyle ayakta dururlar. ◆

Edebiyat ve Kötülük

YAŞAR ÇABUKLU

Georges Bataille
Edebiyat ve Kötülük
Çeviren: Ayşegül Sönmezay
Ayrıntı Yayınları, 1997, 205 s.

•

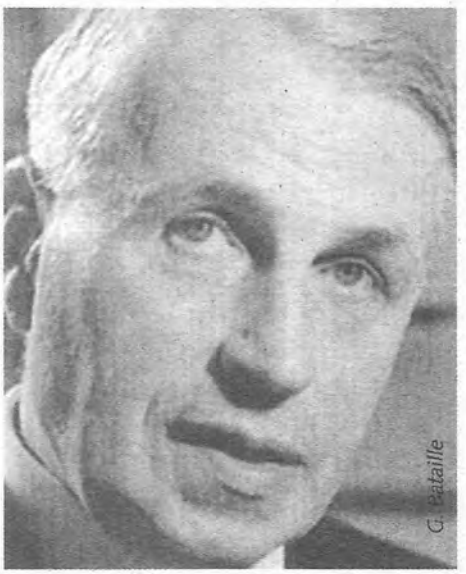
İç Deney
Çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu
Yapı Kredi Yayınları, 1995, 183 s.

Bataille uç durumların ve ruh hallerinin yazarı. Kötülük konusu haliyle ilgisini çekiyor. Seçmeci bir düşünür aynı zamanda. Kötülük edebiyatının temel taşlarından biri olan Lautreamont'nun *Maldoror'un Şarkıları* adlı eserine *Edebiyat ve Kötülük* adlı kitabında yer vermeyişini şöyle açıklıyor: "Kitabın bütünselliğini gözönüne alarak fazla gelebileceğini düşündüm" *(s.10)*. Ama her nedense kötülükle fazla bir ilgisi olmayan Proust'a bir bölüm ayrılmış kitapta. Onun gerçeğe, adalete olan aşkını ve sosyalizm anlayışını anlatıyor. Satır aralarında kötülüğü ararken öğreniyoruz ki, doymak bilmez bir zevk tutkunu olan Proust mevcut ahlak kurallarına uymamaktadır. Onun roman kahramanları olan kimi duygusal, doğal erdeme sahip kişiler şefkatli ruhlarından kaçıp hazzın insanlıkdışı dünyasına ait oldukları yanılsamasına sığınmaktadırlar. Nietzscheci haz anlayışından etkilenen Bataille varolan ahlak kurallarıyla çatışan, hayatı olumlayan hazzı radikal bir konuma yerleştiriyor. Ama biz onyıllardır Batıda cinsel yasakların kalktığını, tüketim toplumunun bireyi hazzın peşinde koşmaya ittiğini biliyoruz.

Kitabın bir diğer bölümü Michelet'nin *Büyücü* adlı yapıtına ayrılmış. Michelet merak duygusuyla yolunu şaşırıp kötülüğün yollarına sürükleniyor. Ortaçağdaki büyücülüğün ve kara büyü ayinlerinin nasıl yer yer düzen karşıtı olduğunu anlatıyor. Bataille Michelet'ye hakkını veriyor. Ne de olsa Michelet "kötülüğü en insani biçimde ele alan yazarlar" *(s. 49)* arasında ve kitabını yazarken onu yoldan çıkaran da kendi iç sıkıntısı.

William Blake de Bataille'ın beğendiği yazarlardan. Düzenli ve macerasız bir hayatı var ama içi kaynıyor. Bilinçaltı uçurumunun derinliklerine inip geri dönmeyi başarıyor. Cinsel özgürlükten yana. Şiirlerinde kaos, enerji, şehvet ve neşe var. Zaferden vazgeçenlerin silikliğini taşımıyor. Nietzsche gibi adam, üstelik delirmemiş.

Diğer bir bölüm Emily Bronte'nin *Rüzgârlı Bayır* kitabına ayrılmış. Bronte hayatında aşırı mutsuzluklar yaşamamış, ahlâki saflığı bozulmamış, içine kapalı, iyi, fedakâr bir kadın. Ama aşkı tanımamış. Kitabında toplumca onaylanmayan ve sonuçta taraflardan birinin kötülükle özdeşleştiği bir tutku ilişkisini anlatıyor. Romanın kahramanı Heathcliff'in isyanı kötülüğün iyiliğe karşı isyanıdır. Ama bu "bir bakıma İyi'nin de rüyasıdır" *(s.18)*. Emily Bronte ahlâkı hiçe saymanın başlangıç noktası olan yüksek ahlâk alanına aittir.



> Nietzscheci haz anlayışından etkilenen Bataille varolan ahlak kurallarıyla çatışan, hayatı olumlayan hazzı radikal bir konuma yerleştiriyor. Ama biz onyıllardır Batıda cinsel yasakların kalktığını, tüketim toplumunun bireyi hazzın peşinde koşmaya ittiğini biliyoruz.

Baudelaire ise kendi felaketini istemiştir. Hayatı boyunca işe yaramaz bir aylak olarak yaşamıştır. Ancak sahip olduğu içsel gerilimin yoğunluğu ve duyarlılığı onun erdemsizlik ve red kokan şiirine eşsiz bir tat vermiştir. Baudelaire bütün hayatını ölüme göre tasarlamış, kendini kapana kısılmış bir hayvan gibi görmüştür. Çöküş içinde yokluğun ortaya çıktığı, inatla başarısızlığa uğratılmış bir hayattır onunkisi. Güçsüzlük, üretken etkinliği reddetme, yararlı bir insan olmaya karşı çıkma Baudelaire'in özelliklerindendir. Ancak Bataille bütün bunların Baudelaire'in kişisel tercihi olduğunu iddia eden Sartre'ın görüşüne karşı çıkar. Bataille'a göre Baudelaire'in varolan iyiliği olumsuzlaması, kötülüğü, erotizmi öne çıkarması onun tanrısal sayılabilecek çıkar gütmeyen bir erdemliliğe olan eğilimiyle birarada varolınaktadır.

Genet Bataille'ın prim vermediği yazarlar arasında. Genet hayatını bilinçli olarak kötülüğe adıyor. Genet toplumu değil fakat kendisini aşağılık olarak görmektedir. Aşağılık olma durumu ve acı çekme onu azizler gibi yalnız kılar. Genet bir taraftan da üst sınıfın değerlerine özlem duyar. Hükümdarlık onuru gibi saplantıları vardır, polis örgütünü över. Ölümü, cezayı ve yıkımı sever. Genet okuyucusuyla iletişim kurma niyetinden yoksundur, okuyucusunu dışlar, küçümser. Bütün bunlar iyi yürekli bir edebiyat adamı ve düşünür olan Bataille için çok fazladır ama bağışlayıcı yanı ağır basar: "Genet'nin kutsal olmak istediğini kabul ediyorum. Ondaki kötülük isteğinin çıkar kaygısını aştığını, kötülüğü ruhsal bir değere ulaşmak için istediğini ve hiçbir zaman yumuşamadığını da biliyorum" *(s.161)*.

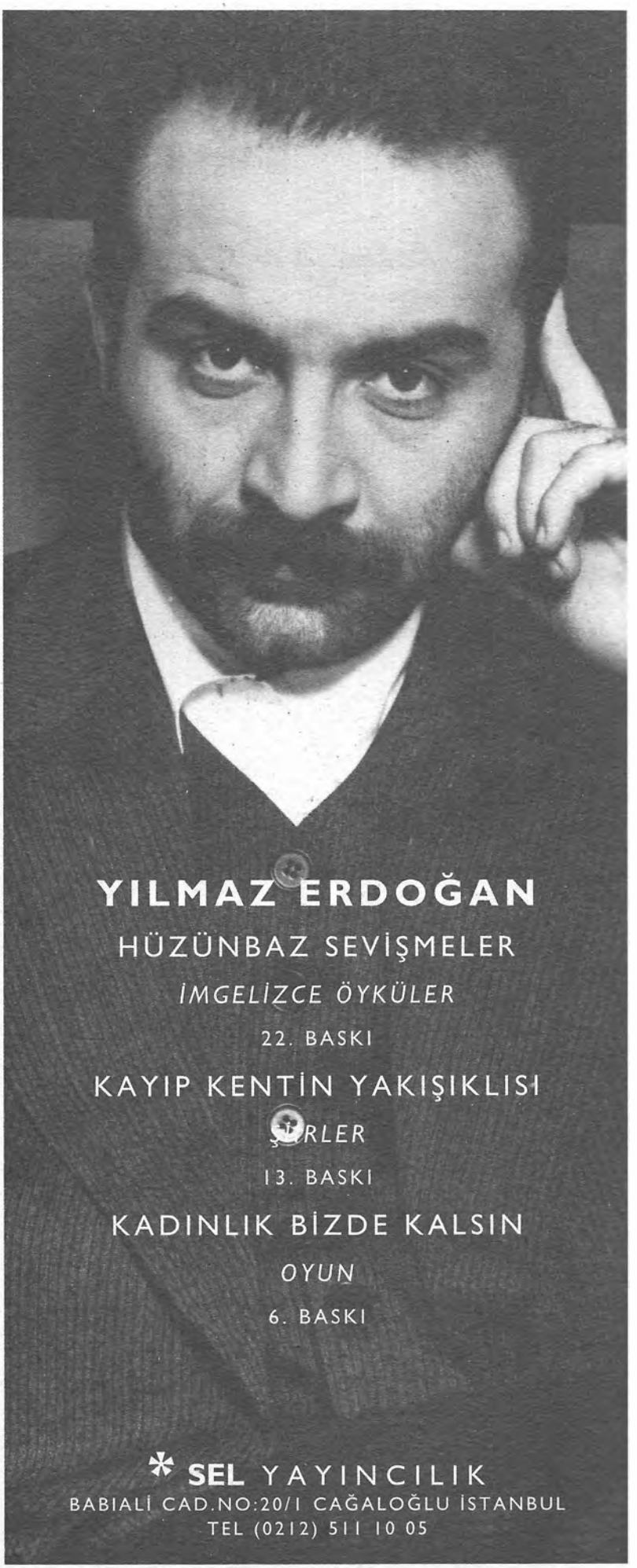
Kafka da Nietzsche'den etkilenmiş Bataille'ın kendini uzak hissettiği yazarlardandır: "*Dava* ve *Şato*'daki erotizm aşksız, arzusuz, güçsüz bir erotizmdir" *(s.123)*. Batail-

le'a göre Kafka'nın yazıları şaşırtmak, yoldan çıkartmak, yolunu kaybetmek isteyen yazarın kendisine hitap etmektedir. Kafka hoşlanmadığı dünyadan kaçmak istemez, dışlanmış olarak yaşamak ister, mücadeleye, isyana karşıdır. Devrimcilikten, siyasetten uzaktır. Bataille'ın bu acımasız gözlemleri günümüzde Kafka'yı sol popüler bir söylem içinde değerlendiren eğilimlere karşı bir şüpheye sevketmesi açısından önem taşıyor.

Sade'ı anlattığı bölümde Bataille'ın ürktüğünü görüyoruz. Daha önce anlattığı yazarlar kötülüğü yüksek bir ideale, iyiliğe, ahlâka ulaşmada bir araç, bir aşama olarak görmüşlerdi. Sade ise sırf kötülük olsun diye kötülük yapıyor ve bunu yazıyor. "Sade'ın imgelemi bu kargaşa ve aşırılığı en kötü noktaya taşır. Duyarsız değilse insan *Cent Vingt Journees*'yi hasta düşmeden bitiremez" *(s. 97)*. Sade'ın eserlerinde yok etme isteği vardır. Sadece kurbanları değil, yapıtın kendisini de. Kötülük Sade'ı eğlendirmektedir. Sade kendini insanlıktan uzaklaştırmış, kendini insanları yok etme olasılıklarının sıralamasını yapmaya adamıştır. Doğal cinsel zevke, hazza karşıdır. Sapkınlık, vicdansızlık, ahlâksızlık Sade'ın ilkeleridir. Kudurganlık ve esrime halleri yaşamakta, saygı gösterilen her şeye hakaret etmekte, temiz olan her şeyi kirletmektedir. Aşırılıkların yazarı Bataille bile bu kadarını kaldıramayacak, kendisini insanlık ailesinin kucağına atacaktır: "Aslında her birimiz onun hedefiyiz" *(s. 97)*.

Bataille'ın *İç Deney* adlı kitabı "subjektif idealist" bir yapıt. Kitapta hiçbir sosyal referans yok. Bataille Hegel'in objektif idealizmini eleştiriyor. Hegel bilgiden, çalışmadan, tasarıdan, tamamlanmamış insandan yanadır Bataille'a göre. Esrimeye karşıdır, "var olan, etkin, resmi dünya ile uyumlu ve dengede olan bir girişimin içine sığınmak zorunda kalmıştır" *(s.130)*. Oysa Bataille gülmeden, şenlikten, esrimeden, şiirden yanadır. İç deney inançsız bir biçimde yaşanmalı ve bilgisizlik temeline dayanmalıdır. Kişi esrimeye veya kendinden geçişe ancak varoluşu dramlaştırarak ulaşabilir. "Dışsal araçları atmak gerekir. Dramatiklik, olumlu koşullar olan şu veya bu koşulların içinde olmak değildir... Sadece var olmaktır" *(s. 33)*. İç deneyde insan kendi içine kapanmalı, sessizlik içinde kalmalıdır. Bataille'ın iç deneyi esrime yoluyla olabilirin ucuna yapılan bir yolculuktur. Bataille her türlü yaratının sona erdiği sınırın öbür tarafına geçme riskini üstlenmez. Bütün bilgisizlik ve esrime söylemine rağmen Bataille'ın içsel deneyi güvence altında bir "aşırılık yolculuğu"dur. Yokluğu göze almayan, başladığı yere dönebileceğinden emin, kendini seven, önemseyen bireyin yolculuğudur. Ayrıca gülme, şenlik gibi Nietzscheci temalar günümüzde iktidara karşı olma gibi bir boyut içermemektedir.

İç deneyi anlatmanın başka yolları da var. Beckett'in *Adlandırılamayan* adlı kitabı içinde gülmenin, esrimenin, yücelme duygusunun yer almadığı, acının, parçalanmışlığın, hiçliğin tüm anlatıya sindiği ama belli belirsiz bir umudun okuyucuya hissettirildiği, her bir kelimesi düşünülerek oluşturulmuş sıkı, mütevazı bir içsel yolculuk metnidir. ◆



Gürcüleri tanıyor muyuz?

FAHRETTİN ÇİLOĞLU

Gürcüler bildik bir halk, hemen kuzeydoğumuzda, Kafkasya'nın üç ülkesinden biri olan Gürcüstan'ın yerli halkı. Öte yandan ülkemizde, çoğu Karadeniz kıyılarında yaşayan Müslüman akrabaları var. Dünyaca ünlü iki Gürcü siyaset adamını da herkes tanıyor: Stalin ve Şevardnadze. Biri Sovyetlerin kuruluş, diğeri yıkılış sürecinde aktif görev almış iki kişi. Daha başka?..

Yazımın girişini, özellikle sıradan satırlarla yazmak istedim. Böylece durumun tam tersi olduğuna dikkat çekmek için. Aslında Gürcüleri tanımıyoruz. Ne köklü tarihlerinden ne onbeş yüzyıllık edebiyatlarından ne günümüzde kullanılan ondört yazı sisteminden biri olan alfabelerinden ne "dünyanın iyileri"nden olan sinema ve tiyatrolarından ne de 120 bin kelimeden oluşan dillerinden gerçek anlamda haberdarız. Evet, belki biraz "Kafkas oyunları" dediğimiz halk danslarının benzeri olan Gürcü halk danslarına aşinayız. Ama bu kadar... Bunun nedenini açıklamak zor, ülkemizin bunca üniversitesinden herhangi birinde neden bir Kartveloloji bölümü olmadığını da...

Dilden Dine Sanattan Edebiyata Gürcülerin Tarihi (1993, Ant Yayınları) adlı kitabımı, o tarihlerde *Lazların Tarihi*'ni (1992) yayımlamış olan Ant Yayınlarının talebi üzerine yazmaya başladığımda da aynı şeyleri düşünüyordum. Bundan dolayı bu kitapta Gürcüleri, dil, alfabe, din, nüfus, tarih, edebiyat, tiyatro, sinema, sanat, müzik gibi başlıklar altında bütün yönleriyle ele almıştım. *Gürcülerin Tarihi* mütevazı bir çalışmadır ve mütevazı bir kaynakçaya dayanır. Ancak bu kitabın özgün bir yanının olduğunu da burada belirtmeliyim: 'Türkiye Gürcüleri' bölümü. Bu bölümde, Türkiye'de yaşayan Müslüman Gürcüler tarih, yaşam ve kültür, etnik kimlik, nüfus ve dağılım başlıkları altında anlatılmıştır. 'Türkiye Gürcüleri'ne kaynak oluşturan en "özgün yapıt", İsmetzade Doktor Mehmed Arif'in 1893 yılında yayımlanmış olan *Gürci Köyleri* adlı kitabıdır. Öte yandan kitabın bu bölümünün, Türkçede, Türkiye'de yaşayan Gürcüleri ele alan ilk çalışma özelliği taşıdığını da belirtmeliyim.

David Marshall Lang
Gürcüler
Çeviren: Neşenur Domaniç
Ceylan Yayınları, Haziran 1997, 173 s.

Gürcüleri tanımıyoruz. Ne köklü tarihlerinden ne onbeş yüzyıllık edebiyatlarından ne günümüzde kullanılan ondört yazı sisteminden biri olan alfabelerinden ne sinema ve tiyatrolarından ne de 120 bin kelimeden oluşan dillerinden gerçek anlamda haberdarız.

Gürcülerin Tarihi, Büşra Ersanlı Behar'ın da belirttiği gibi (*Virgül*, 1. sayı, Ekim 1997, *s. 13*) "son yıllarda" Gürcüler üzerine yapılan tek telif çalışmadır. Bu kitabın ardından iki çeviri yapıt yayımlandı: David Marshall Lang'ın *Gürcüler*'i, Niko Bardzenişvili-Simon Canaşia'nın *Gürcüstan Tarihi* adlı ortak çalışması. Bu arada, Türkiye'de Gürcüler konusunda başka yayınların da olduğunu söylemeliyim: Gürcü kültürü alanında iki dergi (*Mamuli* ve *Çveneburi*), bir Gürcü öyküleri seçkisi olan kitap (*Umut Uzun Yaşar*, 1997, Ceylan) vb...

İngilizcesi (*The Georgians*) 1968'de yayımlanan *Gürcüler*'in oldukça gecikmeli olarak Türkçeye kazandırıldığını söyleyebiliriz. Belki de bunun nedenlerinden biri, bu tarihlerde ağır "Sovyet fobisi"nin yaşandığı ülkemizde, Sovyet sınırları içinde kalan ve Türkiye'de de akrabaları bulunan Gürcüler üzerine bir şeyler söylemenin ya da yayımlamanın "riskli" olmasıydı. Aynı tarihte, Ahmet Özkan'ın (Melaşvili), neredeyse "milliyetçi" sayılabilecek bir yaklaşımla hazırladığı *Gürcüstan* (1968, İstanbul) adlı kitabının komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle yargılanması başka nasıl açıklanabilir.

"Eski Halklar ve Ülkeler" serisinde yayımlanan *Gürcüler*, Lang'ın* Gürcüler hakkındaki ilk kitabı değil ve yazarın Gürcüler üzerine başka açalışmaları da var. Bunlar arasında *A Modern History of Georgia* (1962, Gürcüstan'ın Modern Tarihi) adlı yapıtı anılabilir. Lang, 49 çizim ve resimle zengişleştirilen *Gürcüler* kitabında, Gürcüleri Ortaçağa değin anlatmaktadır. Bu halkın ne kadar eski bir halk olduğunu, bölgenin en eski halklarıyla ilişkilerini sergileyerek anlatıyor yazar ve şöyle diyor: "Gürcü ulusunun toplum yaşamının kökleri Hitit, Urartu ve Asur dönemlerinde bulunmaktadır; bu kaybolmuş uygarlıkların aksine Gürcüstan günümüze kadar sağlam bir biçimde ayakta kalmayı başarmıştır" *(s. 20)*. Lang, izleyen sayfalarda "Kafkas" sözcüğünü etimolojik açıdan irdeliyor; Gürcü dili ve alfabesi üzerinde duruyor. Gürcülerin toplumsal yaşamından söz ederken sözü kadına getiriyor ve şunları yazıyor: "Müslüman geleneklerinin aksine, Gürcüler kadına toplum yaşamında yüksek bir yer verirler. Bu olgu Meryem Ana, bir Gürcü havarisi olan Azize Nino ve Gürcüstan'ın Altın Çağı'nın sembolü olan Kraliçe Tamara için yapılan özel törenlerde de sembolize edilmektedir. Koruma amacıyla sürekli yanında bulunulmasına ve diğer kısıtlamalara rağmen, Gürcü kadınları hiçbir zaman peçe takmamışlar, toplumsal ve kamusal yaşamın genel gidişatından dışlanmamışlardır" *(s. 24)*.

Lang, arkeolojik kalıntıların Gürcüstan'ın yeryüzünde insanlığın doğuşuna tanıklık eden coğrafyadan biri olduğunu söylüyor. Gürcüstan'ın tarihöncesi çağlarından söz ederken, bölgedeki uygarlığın gelişimine ilişkin önemli örnekler verir. Kitabın ikinci bölümünde Gürcü bakır ve bronz çağını ele alan yazar, Transkafkasya'daki uygarlığın gelişiminin Hitit tabletlerinden izlendiğini belirtiyor; Anadolu ve Transkafkasya uygarlıkları arasındaki ilişkiyi sergiliyor: "Hititlerin ve akrabalarının inançlarının etkileri Gürcüstan'da kendini güçlü bir şekilde hissettirmiştir. Anadolu inançlarının Gürcüstan'daki etkisinin klasik bir örneği Trialeti kurganlarında bulunan gümüş bir kadehte görülmek-

tedir. Kadeh, kadeh şeklindeki bir vazo ile muhtemelen bir sedir ağacı olan kutsal bir ağaç arasında bulunan tahtın üzerindeki yüksek rütbeli bir rahibin huzuruna giren maskeli rahipleri tasvir eden bir fresk taşımaktadır. Burada büyük ihtimalle Hitit bereket tanrısı temsil ediliyor ve rahip ile beraberindekiler bir ölümsüzlük şerbeti hazırlıyorlar" *(s. 47)*.

Kitabın üçüncü bölümünde "kabileler, efsaneler ve seyyah hikâyeleri" ele alınıyor. Bu bölümde bölgenin eski kabilelerinden, ilk "Kartveli" siyasi birliklerinden, bölgeye ilişkin Yunan mitolojisinden söz ediliyor: " Kolhis ve Kafkas Dağları Homeros dönemindeki Yunanlılarca zaten bilinmekteydi. Yunan mitolojisinde Gürcüstan ve Kafkasya ile ilgili en çok bilinen efsaneler, Elbruz Dağına kıskanç tanrılarca zincirlenen Prometheus, İason ve onun Argonotlar topluluğu, onların Altın Post için yaptıkları yolculuk ve Kolhis prensesi ve büyücü Medeia'dır. Efsanevi biçimiyle Altın Post'un hikâyesi tarihsel ve ekonomik olarak Miletos'tan yeraltı zenginlikleri nedeniyle Kafkasya'ya gelen maceracı Yunan tüccarlarının gerçekliğini yansıtmaktadır" *(s. 57-58)*.

Yazar, *Gürcüler*'in dördüncü bölümünde, İberia (Doğu Gürcüstan) ve Kolhis'in (Batı Gürcüstan) tarihini anlatıyor. Bu bölümde İskitlerin ve Kimmerlerin Anadolu'ya uzanan istilası bir tufan olarak veriliyor, Anadolu ve Gürcüstan'da yaşayan halkların bu tufandan nasıl etkilendiği anlatılıyor: "Bu tufanın Kolhis krallığının ve Kuzeydoğu Anadolu'da ve Gürcüstan'da yaşayan çeşitli İber-Kafkas ve akraba kabileler üzerinde uzun süren etkileri olmuştur. Muşki, Diauehi ve Kolhislilerin eski aşiret federasyonları yer değiştirmiştir. Çoğu bugünkü Gürcülerin ataları olan bu İber-Kafkas kabileleri tepelere yerleşmişler, Medlerin ve Perslerin vasalları haline gelmişlerdir" *(s. 67)*. Aynı bölümde Gürcücenin kökeni üzerinde duruluyor. Bugün Kartveli dilleri ya da Güney Kafkas dilleri olarak adlandırdığımız Gürcüce, Svanca, Megrelce ve Lazcanın eski bir Kartveli dilinden geliştiği üzerine tezlerden söz ediliyor.

'Erken Ortaçağda Mimari ve Sanat' başlığı altında eski Gürcü ev tiplerini anlatıyor yazar ve bu ev tiplerine ilişkin örnek çizimler veriliyor. Bunlardan biri olan darbazi benzeri ev tipine Afganistan'da da rastlandığını belirten Lang; darbazi tipi evin günümüze kadar geldiğini söylüyor: "Bugün darbazi evi, yerel farklılıkları ile yoğun biçimde Gürcüstan'ın Kartli, Mesheti ve Cavaheti eyaletlerinde bulunmaktadır. Bu darbazilerin çoğunlukla çok güzel oyma ağaç kapıları, lentoları, şömineleri, aynı zamanda el oyması oturma yerleri ve dolapları bulunmaktadır, taş oymalarla benzerlikler gösteren teknik

Gürcülerin dinsel ve toplumsal yaşamında çok önemli bir yer tutan Aziz Giorgi

noktalar Gürcü kiliselerinin de bir özelliğidir. Kubbeli çatının ağırlığını taşıyan dedabodzi ('ana sütun') adı verilen sert ağaç sütuna özel önem verilmiştir" *(s. 109)*. Bu bölümde ayrıca Gürcü kilise yapıları, süsleme sanatı, Gürcü seramikleri, Gürcü müziği üzerinde duruluyor: "Sonuç olarak Gürcüstan'da zengin ve eski bir müzik kültürü olduğunu unutmamalıyız. Gürcüler bir ziyafetten sonra kendiliğinden çoksesli içki şarkıları söylemeye başlarlar. Bunlar ülkenin Ortaçağ döneminden kalma kilise şarkılarıyla yakından bağlantılıdır. Bir onbirinci yüzyıl kaynağı, Bizans'ta ve Gürcüstan'da iki tür vokal müziğin bulunduğunu söylemektedir –Yunan ve Gürcü– Yunan müziği teksesli, Gürcü müziği ise üçseslidir. Eski dönemlerden beri Gürcüstan'ın komşuları yalnızca tek sesli şarkıları biliyorlardı, bu nedenle Gürcü müziği hem kilise hem de halk şarkılarında gelişkin çoksesli müziği ve orijinal ses uyumu ile tekseslilik denizinde bir ada gibi, mevcut ortam içinde bir istisnayı oluşturuyordu" *(s. 134)*.

Kitabın son bölümünde, ortaya çıkışından itibaren Gürcü edebiyatı anlatılıyor ve bu edebiyatın doğrudan Gürcü alfabesiyle ilişkisi kuruluyor: "Gürcüler kendi alfabelerine kavuşur kavuşmaz, kamu binalarını oyma yazıtlarla süslemeye başlamışlar ve hem orijinal hem de çeviri yoluyla bir edebiyat geliştirmişlerdir. Kartli eyaletindeki Bolnisi Sioni Katedrali üzerine anıtsal biçimde kazınmış olan hutsuri yazıtı 492-493 yıllarında yapılmıştır. Bethlehem yakınındaki Gürcü manastırındaki mozaikler daha eski bir tarihi taşımaktadır. Gürcüler Ermeniceden Dört İncil'i ve Mezmurlar'ı hemen çevirmişler, bunları diğer Kitabı Mukaddes ve ayin metinleri izlemiştir. Bu ilk redaksiyonların çoğu bazı durumlarda kayıp Süryani ve Yunan orijinallerine de uzansa, çok ilginçtir ve daha önce görülmemiş okuma parçaları içermektedir" *(s. 139)*. Kitabın son sayfalarında ünlü Gürcü şair Şota Rustaveli üzerinde duruluyor. Rustaveli'nin büyük şiiri *Kaplan Postlu Kahraman*'ın Gürcüstan'ın Altın Çağı'nın son eseri olduğu, 13. yüzyıldan itibaren doğudan ve batıdan gelen istilalarla Gürcüstan'ın yakılıp yıkıldığı belirtiliyor.

Ortaçağa kadar Gürcüstan ve Gürcüler üzerine bilgilenmek isteyenlerin, Gürcüler üzerine araştırma yapanların mutlaka okuması gereken bir kitap Lang'ın *Gürcüler*'i. ◆

* *David Marshall Lang, Cambridge'de St. John's College'da öğrenim gördü. 1949'da Londra Üniversitesi'nin Doğu ve Afrika Araştırmaları Okulu'nda önce Gürcüce dersleri verdi, daha sonra okutmanlık yaptı ve 1964'ten itibaren Kafkasya Araştırmaları profesörü olarak görev yaptı. 1952-53 yıllarında New York'taki Columbia Üniversitesi Rus Enstitüsü'nde ve 1964-65 yıllarında Los Angeles'taki California Üniversitesi Kafkas Dilleri bölümünde çalıştı. Profesör Lang, Gürcü ve Rus halkları konusunda ciltler dolusu eserler verdi, bunların en önemlileri arasında, Lives and Legends of the Georgian Saints (1956, Gürcü Azizlerin Yaşamları ve Efsaneleri), The First Russian Radical (1959, İlk Rus Radikali) ve A Modern History of Georgia (1962, Gürcüstan'ın Modern Tarihi) bulunmaktadır.*

'Bütün Oyunları'yla Brecht

KEREM KARABOĞA

MitosBOYUT Yayınları sona ermek üzere olan çağımızın en önemli tiyatro adamlarından birinin, Bertolt Brecht'in, 1918'le 1956 arasında yazdığı *Bütün Oyunları*'nı yayınlamaya başladı. Yayın hakkını elinde bulunduran Alman-Suhrkamp Yayınevi'yle yapılan anlaşma gereğince Almanca aslına sadık bir biçimde ve 13 cilt halinde yayınlanacak olan *Bertolt Brecht-Bütün Oyunları*'nın şu ana kadar çevirisi tamamlanabilen 7. ve 10. ciltleri piyasaya sunulmuş durumda. Ahmet Cemal, Yücel Erten, Özdemir Nutku, Yılmaz Onay, Filiz Ofluoğlu ve Ayşe Selen tarafından gerçekleştirilecek olan çeviri çalışmalarının her cilt tamamlandıkça basılması ve yaklaşık bir buçuk yıl içerisinde de tüm Brecht külliyatının yayınlanmış olması planlanıyor.

Bütün Oyunları sadece Brecht'in şu ana kadar Türkçeye çevrilmemiş pek çok metnini sunmakla kalmıyor, aynı zamanda bu metinlere Brecht tarafından yapılmış müdahaleleri, dramaturji notlarını ve oyunların çeşitli dönemdeki sahnelemelerine ilişkin bilgileri de içeren önemli bir teatral malzeme sağlıyor. Özellikle de tiyatro alanındaki kuramsal kaynak kıtlığı gözönüne alındığında, Brecht'in oyunlarına dair kişisel değerlendirmelerini ve oyunlarını nasıl sahnelediğine ilişkin dramaturji notlarını okumanın önemi gözardı edilemez. Örneğin, 7. ciltte Ahmet Cemal'in özenli çevirisiyle dilimize aktarılan üç farklı Galilei metni –biri bilimsel etkinliğin faşistlerce sansür edilmesine karşı çıkan, diğeri bilimsel düşüncenin kapitalist amaçlar doğrultusunda kötü yönde kullanımını sorgulayan ve son olarak toplum için bilim yolundaki savaş sonrası umutlarını yansıtan üç farklı yazım– birarada okunduğunda okuyucuyu Avrupa tarihi içinde entellektüel bir yolculuğa çıkarırken, dünyayı sorgulamayı hedef haline getirmiş bir tiyatronun sanatsal gücü konusunda da insanı sarsacak etkiler sunmayı başarıyor.

Ne var ki, ilgi çekmesi, tartışma yaratması ve en azından tiyatrocular arasında, "en çok satanlar" zirvesine tırmanması beklenebilecek *Bütün Oyunları*, sanılanın aksine, kitapçı raflarında kaderine terkedilmiş durumda. Yayın yönetmeni Yılmaz Öğüt'e, basılan ciltlerin (üç farklı "Galileo" metni ile "Dansen" ve "Demirin Fiyatı Nedir?" oyunlarının Ahmet Cemal çevirisiyle yayınlandığı 7. cilt ve Yücel Erten'in Schweyk, Filiz Ofluoğlu'nun Malfi Düşesi çevirilerinin yer aldığı 10. cilt) satış durumlarının nasıl olduğunu sorduğumuzda, kuşe kağıda ve hard-cover basılan (dolayısıyla maliyeti yüksek tutulan) kitapların diğer yayınların satış grafiğine ulaşamadığını öğreniyoruz; üstelik, gerek kültür-sanat dergilerinde, gerekse kültür sayfasına yer veren gazetelerde, tiyatro yayıncılığımız için önemli bir olay sayılması gereken çeviri girişimi konusunda dişe dokunur herhangi bir yazıya rastlama olanağı bulamıyoruz. Peki ama, bu suskunluk ya da görmezden gelme tavrı neden? Umutsuzluğa mı kapılmalı, yoksa, Brecht külliyatının kitapçı raflarında artık gözardı edilemeyecek bir yekûn oluşturmasını mı beklemeliyiz?

Bertolt Brecht
Bütün Oyunları (Cilt 7)
Çeviren: Ahmet Cemal
1997, 462 s.
•
Bütün Oyunları (Cilt 10)
Çeviren: Yücel Erten,
Filiz Ofluoğlu, Ayşe Selen
1997, 287 s.
Mitos BOYUT Yayınları

> Brecht konusunda gelinen noktayı, onu 'her şey' sananlarla, onu 'hiçbir şey'e dönüştürmeye uğraşanların arasında süren ve bütünün görmezden gelindiği şablonlaştırılmış bilgi yığmacalarının ortasında yapılan bir 'kör döğüşü'ne benzetmek mümkün.

Maalesef, sorun nihilist ya da optimist çözümlerle geçiştirilecek kadar basit değil. Brecht'in Türkiye'deki tiyatro ortamı içerisindeki karmaşık konumu gözönüne alındığında ve Brecht kadar yüceltilen fakat bir o kadar da küçümsenmeye çalışılan bir başka tiyatro adamının olmadığı düşünüldüğünde, sorunun yüceltme ve aşağılamanın kayda değer diyalektiğinden kaynaklandığı ve belli bir tarihsel panoramaya yayılmış, dolayısıyla da ancak tarihselleştirmeye başvurularak açığa çıkarılabilecek bir toplumsal tavrın dışavurumu olduğu belirginleşiyor. O halde, Brecht kitaplarına yönelik tavrın nedenini sormadan önce Brecht bizler için ne ifade ediyor sorusunu sormamız gerekiyor.

Mitleştirme ve tarihe gömme pratikleri

Brecht bilgi dağarcığımızda yer alan salt ansiklopedik bir veri midir? Yoksa, içine girdiğimiz her teatral pratikte (ister seyirci isterse sahneleyici olalım) onun söylediği ya da gerçekleştirdiği şeylerle hesaplaşmaya mı çalışıyoruz? Kuşkusuz, bu sorulara vereceğimiz yanıtlar yalnızca Brecht'e değil, tiyatroya ve genel olarak hayata karşı nasıl bir tavır ürettiğimizle bağlantılıdır. Brechtyen terminolojiyle konuşacak olursak, her tavır ya da davranış bizi belirleyen tarihsel koşullarla ilintilidir, bizzat bu koşullarca belirlenir. O halde, kafamızda Brecht'in çarpık bir tasarımını oluşturmamızı sağlayan ya da teatral yön göstericilik anlamında Brecht'le hesaplaşmamızı, Heiner Müller'in sözleriyle "onu eleştirerek kullanmamızı" engelleyen olumsuz faktörlerin neler olduğunu (ya da var olup olmadıklarını) sorgulamak ve onlarla mücadele yollarını araştırmak sağlıklı bir tavır üretebilmenin (Brechtyen diyalektiğe göre) yegane koşuludur.

Kanımca, Türkiye şartlarında birbirinden farklı (ancak birbirini doğuran) üç olumsuz faktörden sözedilebilir; biri '70'li diğeri ise '80'li yıllarda baskın hale gelen iki eğilim (Brecht'i teknik şablonlara hapsetme ve onu mitleştirme eğilimi ile onu miyadını

doldurmuş bir sanatsal tekniğin –Epik Tiyatro–temsilcisi sayma eğilimi) ve bu iki eğilimi de besleyen kültürel fenomen (araştırma alışkanlığı yoksunluğu ya da yüzeysel bilgilenmeyi yeterli görme hastalığı).

Yukarıda bahsi geçen eğilimlerden ilki, '60'lı yılların Türkiyesi'ndeki tiyatroyu yenilemeye çalışan naif sanatsal denemelerin ertesinde ortaya çıktı. Üniversiteli ya da liseli amatör toplulukların (Genç Oyuncular, Gençlik Tiyatrosu, vb.) ve profesyonel alanda amatörlerle yakın ilişki halinde olan Haldun Taner, Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Asaf Çiyiltepe gibi tiyatro adamlarının deneyimleri, dönemsel koşullar da göz önüne alınınca tiyatroyu hızlı bir politikleşme sürecinin içine soktu. Yazılarda, tartışmalarda ve ortaya konan gösterilerde Brecht adının sıklıkla duyulduğu yıllardı o zamanlar. Ancak, sol siyasi oluşumların, giderek şiddetlenen sağ-sol çatışmalarının da etkisiyle, sanatsal faaliyeti siyasi propagandanın destekçisi olacak bir alt birim olarak görme yönelimine girmesiyle birlikte bu tartışmalar slogancı bir kimliğe büründüler. Özdeşleşmeye karşı yabancılaştırma ya da dramatik oyunculuk karşısında epik oyunculuk gibi kavramlar içeriklerinden soyutlanmak suretiyle siyasi-etik bir mücadelenin parametrelerine dönüştüler. Ve sonuçta Brecht'in 1939 yılında yazdığı "Deneysel Tiyatro" makalesinde Piscator'un tiyatrosu için kullandığı terimlerle "öğrenme gücündeki artış" (didaktizme verilen öncelik) yoluyla "sanatsal olan felce" uğratıldı, şablonlaştırıldı ve sanatsal kurallar (özellikle de Brecht adı ve temsil ettiği varsayılan ilkeler –yargı üreten seyirci, toplumsal gestus ilkesine bağlı oyunculuk, birey-kahramanın değil kitlelerin ön plana çıkarılması, vb.–) mitleştirildi. İşin ilginç tarafı, yine Brecht'in Piscator tiyatrosu'nun sonu için söylediklerine benzer bir biçimde "politik tiyatronun iflası da politik nedenlerle" gerçekleşti. 1936'ların Almanyası'nda Nasyonal-Sosyalistler ve 1980'lerin Türkiyesi'nde 12 Eylül darbecileri politik tiyatronun kapısına kilit vurdular.

İkinci eğilim politik tiyatronun baskı altında tutulduğu, dünyada ve Türkiye'de sağcı politikaların güç kazandığı, sol hareketin yozlaşma ya da doktrinerleşme eğilimine girdiği, duvarların yıkıldığı ve global ekonomikleşme dışındaki tüm dünya ölçekli projelerin iflasa sürüklendiği bir dönemde ortaya çıktı ki, koşullar gözönüne alındığında bu durum hiç de tesadüfi değildi. Karşıtını '70'li yılların sloganlaştırılmış Brecht'çiliğinde gören (ve bu nedenle de eski söylemi mutlak kabul etme yanılgısına düşen) yeni eğilim Brecht'i (tabii ki, temelde politize olmuş tiyatro pratiğini) miyadını doldurmuş bir anlayış olarak rafa kaldırmayı öneriyordu. Brecht'in kurduğu Berliner Ensemble'ın müze görünümüne girmesinden ve Avrupa çapında ses getirecek prodüksiyonlar üretememesinden güç alarak, Brecht hakkında söylenecek her şeyin söylendiği savunuluyordu. Eğilimin felsefi dayanağını ise Brecht'ten "daha çağdaş" sayılan postmodern söylem oluşturuyordu. "Evet, Brecht Aristotelyen kurama karşı durarak bir modernizm eleştirisi geliştirmişti ancak kendisi de bir 'büyük anlatı' inşa etmeye çalışmıştı, halbuki çağımız tam da böylesi 'büyük anlatılar'ın sonunu temsil ediyordu". '80'li yıllar '70'lerden devralınmış Brecht'i bayraklaştırma hevesliliyle, onu çağdışı ve ilkel sayan "öteki"cilerin cepheleşmesine tanık olacaktı. Mevcut kültür politikaları neticesinde silikleşen taraf ise birincilerdi.

Peki ama, Brecht hakkında ne biliniyordu ki? Bölük pörçük çevrilmiş polemik yazıları, genelde sahaflardan bulunabilecek birkaç oyun çevirisi ve kısmi biyografiler dışında elle tutulabilecek ne vardı? Henüz geçtiğimiz sene Brecht etkinlikleri kapsa-

> Brecht hâlâ etkili mi, hâlâ sarsıcı bir sanatsal ve estetik etkileme gücü var mı sorularını sormak ise artık gereksiz. Tiyatro adamı Strehler'in de belirttiği gibi 'Tüketime eğilimli toplumumuz açısından bakıldığında, Brecht dramaturjisinin büyük sorununun henüz hiçbir bakımdan çözülmemiş olduğunu' görmek mümkün.

DEFTER

KIŞ 1998 32. SAYI

Yunanlılar, Türkiyeliler, Ulusal Kimlik

Orhan Koçak'ın Sunuşuyla

AZINLIK - AZINLIKLAR
Bir Çözümleme Denemesi
Bilge Karasu

ULUSAL KİMLİKLER, TÜRKLER, YUNANLILAR VE EDEBİYAT METİNLERİ
Herkül Millas

MİLLİ KİMLİĞİN KURULUŞ DÖNEMİNDE RESMİ METİNLERDE "YUNAN DÜŞMANLIĞI" NEDEN EKSİKTİ, NEREYE GİTMİŞTİ?
Tanıl Bora

KÜLTÜR VE MİLLİYETÇİLİK
Gregory Jusdanis

BATININ TAHAYYÜLÜNDE YUNANLILAR VE TÜRKİYELİLER
Victoria R. Holbrook

İLK TARİHÇİ BETİLERİ: YUNANLILARIN SEÇİMİ
François Hartog

Söyleşi:
GEÇMİŞ YABANCI BİR ÜLKEDİR
Tarih Ders Kitaplarında Türklüğün Temsili
Etienne Copeaux, İ. Kaya Şahin, Semih Sökmen

BİR HARİTANIN TARİHİ - I
Etienne Copeaux

MEKÂNSAL VE KÜLTÜREL HARİTALAR: İSTANBULLU KADIN ÖĞRENCİLERDEN YAŞAM VE GÖÇ ÖYKÜLERİ
Meral Özbek

"THE PURE TRAVELER": METİN OLARAK KÜLTÜR VE EDEBİYAT
Zeynep B. Sayın

TATİL - ÖTEKİ
Yavuz Erten, Yaşar Çabuklu

ALDANIŞLAR
Niyazi Zorlu

Değinme:
"ZAMANIN RUHU" İNSANIN RUHUNU DÖVER Mİ?
Erol Göka

Şiirler:
SALİH ECER, METİN KAYGALAK, MEHMET YAŞIN, M. ENDER ÖNDEŞ, MAHMUT TEMİZYÜREK

METİS YAYINLARI
İpek Sokak No. 9, Beyoğlu, 80060 İstanbul

mında multivizyonda sergilenen *Cesaret Ana ve Çocukları* gösterisine kadar kaç kişi Brecht'in oyuncularının nasıl oynadığını görmüştü? Çok değil birkaç yıl içerisinde *Mimesis* çeviri araştırma dergisinin çeşitli sayılarında ve Yılmaz Onay tarafından çevrilen *Tiyatro Çalışması* kitabında yayınlanan Dramaturji Notları'na kadar kaç kişi Brecht'in bir oyunu sahneleme sürecine nasıl yaklaştığı konusunda doğru dürüst bir fikir sahibiydi?

Yeniden Brecht

Brecht konusunda gelinen noktayı, onu "her şey" sananlarla, onu "hiçbir şey"e dönüştürmeye uğraşanların arasında süren ve bütünün görmezden gelindiği şablonlaştırılmış bilgi yığmacalarının ortasında yapılan bir "kör döğüşü"ne benzetmek mümkün. Sonuç, her iki yönde de tahrif edilmiş ve değeri düşürülmüş bir Brecht imgesinden başka bir şey değil. Terry Eagleton'un anlam ölçütlerinin enflasyona uğradığı durumlar için yaptığı önermeyi buradaki konuma uygulayacak olursak, "Alçakgönüllü 'bir şeyler'in ortaya çıkmasını sağlamak için zeminin temizlenmesi, ancak bu hastalıklı dil oyununun tamamının temelden tersyüz edilmesi ve altının oyulması sayesinde mümkün olabilir."

Yukarıda sıraladığımız nedenlerden ötürü, MitosBOYUT'un Brecht'in *Bütün Oyunları*'nı yayınlıyor olması büyük önem taşımaktadır. Çünkü, kuramsal açıdan ancak şimdi, Brecht'in *Bütün Oyunları*'nın yayınlanmasından sonra, onun tiyatro pratiğiyle (dolayısıyla da kendimizinkiyle) hesaplaşma yolunda başarmamız gereken ne çok şey olduğunu görme olanağı elde edilebilir. Belki de ancak böylelikle 'alçakgönüllü bir şeyler'in ortaya çıkmasını sağlayacak zemine ulaşmanın silahları kazanılabilir ve Brecht'in savaşların, düşkırıklıklarının ve entellektüel ihanetlerin Avrupa'sında, o yıkım ve aşırılıklar çağında tiyatro yoluyla almaya çalıştığı yolun 'gerçek' imgesine kavuşulabilir.

Ve yine yukarıdaki nedenlerle *Bütün Oyunları*'na yönelik suskunluk anlamlıdır. Suskun kalındı ve görmezden gelindi, çünkü, şimdiye kadarki eğilimler Brecht'in kendisini değil, ona atfedilenleri, kendi ideolojik tavırlarının Brecht'e yansıtılmış biçimini mutlaklaştırıyordu. Epik Tiyatro kavramının cehaletle sarmalanmış enginliği içindeki serbest çağrışım oluşumlarıydı hepsi de. Oysa ki, şimdi daha fazla çaba gerektiren bir işimiz var. 'Hastalıklı dil oyunları' üretenlerin ayağını kaydırabilecek bir iş: Brecht'i yeni baştan okumak.

Brecht hâlâ etkili mi, hâlâ sarsıcı bir sanatsal ve estetik etkileme gücü var mı sorularını sormak ise artık gereksiz. Çünkü ünlü tiyatro adamı Giorgio Strehler'in de belirttiği gibi "Tüketime eğilimli toplumumuz açısından bakıldığında, Brecht dramaturjisinin büyük sorununun henüz hiçbir bakımdan çözülmemiş olduğunu" görmek mümkün. "Brecht'in temel istemi ideolojik kışkırtma, olduğu gibi kalmıştır, çünkü kapitalist toplum –belki daha incelmiş, belki daha vahşi– hala aynı toplumdur... Kısa ve öz: Kapitalist toplum çok az değişti. Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'da Mackie Messer'e söylettiği sözün, günümüz ortamında 1956'dakinden daha farklı bir değeri yok: 'Bir bankanın kurulmasının yanında bir bankanın soyulması nedir ki?'"

Ve Brecht hâlâ kışkırtıcıdır; uydurma söylemlerin arkasına gizlenenler ya da görmezden gelmeye çalışanlar için değil belki ama, Brecht'in şu çok ünlü, biraz şablonlaştırılmış ancak yine de "ürkütücü doğruluktaki" sözünü anlamlandırma çabası içerisindekiler için kışkırtıcıdır: Tüm sanatlar, sanatların en büyüğüne, yaşama sanatına katkıda bulunmalıdırlar. ◆

Çevre Sorunları: Nedenler, Çözümler

GÖKSEL N. DEMİRER

Tüm dünya için olduğu kadar ülkemiz için de, çevre sorunlarının varlığı ve büyük bir hızla yükselmekte olduğu bilinen somutluklar. Türkiye'de bugün yaşanan çevre sorunlarının pek çoğu dün de vardı. Ancak bizim bu sorunları algılayış ve kavrayış biçimimizin yeni yeni şekillendiğini de kabul etmek zorundayız..

Çevre sorunlarının tanımlanması ve bazı çözümler önerilmesi aşamasında karşılaştığımız belli başlı eğilimler kabaca şöyle belirlenebilir: Bir yandan, bir tür "tatlısu çevreciliği" de sayılabilecek bir tutumla egemenleri rahatsız etmemeyi her şeyden çok önemseyen bir çevre "duyarlılığı" dikkatleri çekiyorken, diğer yandan 10-15 yıl gecikme ile ve dilimize tercüme edilen kaynaklar üzerinden, bazı kavram ve mücadele pratiklerini kopyalayarak, Türkiye'nin tüm çevre sorunlarının çözümünü "insanın doğa üzerindeki tahakkümü"nün sonlandırılmasına ve "sıfır teknoloji"ye indirgeyen yaklaşımlar büyük ölçüde yaygınlaştı. Bu yaklaşımların hakim olmasının bir sebebi de çevre sorunlarının hep başka sorunların çözümüne endekslenmesine ve çevre duyarlılığının bir lüks olarak görülmesine duyulan tepkiydi.

Dolayısıyla çevre sorunlarına getirilebilecek çözümler genellikle "tatlısu çevrecileri"nin ya da "sıfır teknolojiciler"in önerileri üzerinden gündeme geldi. Oysa daha etraflıca düşünülmüş bir çevre duyarlılığının tarifi, bu duyarlılığın siyasal bir çözümlemesi ve buna uygun somut bir çözüm programı oluşturma ihtiyacı bütün ivediliğiyle önümüzde durmakta. Bu nedenle yaşanmakta olan ekolojik krizin gerçekçi ve bilimsel bir çözümlemesi yanında, sosyalist bir çevre politikasının temel taşlarının örülmesine yönelik yazınsal çalışmalar bugün her zamankinden daha büyük bir önem taşıyor.

İrfan Erdoğan ve Nazmiye Ejder'in kaleme aldığı yapıt, yukarıda değinilen eksikliği doğru olarak belirlemiş ve kimi bölümlerinde özgünlüğü yakalamış bir yapıt. Kendi kelimeleriyle; "bu kitap egemen çevre sorunu yaklaşımlarına karşı bir tepkinin ürünü. Çevre sorununun insanlığı ne denli büyük ölçüde etkilediğini ve durumun ciddiyetine rağmen, çözüm olarak ileri sürülen yaklaşımların ve uygulamaların büyük ölçüde çözüm olmadığını görmek" İrfan Erdoğan ve Nazmiye Ejder'i "bu kitabı yazarak hem egemen yaklaşımları eleştiri hem de alternatif sunum girişimine" itmiş.

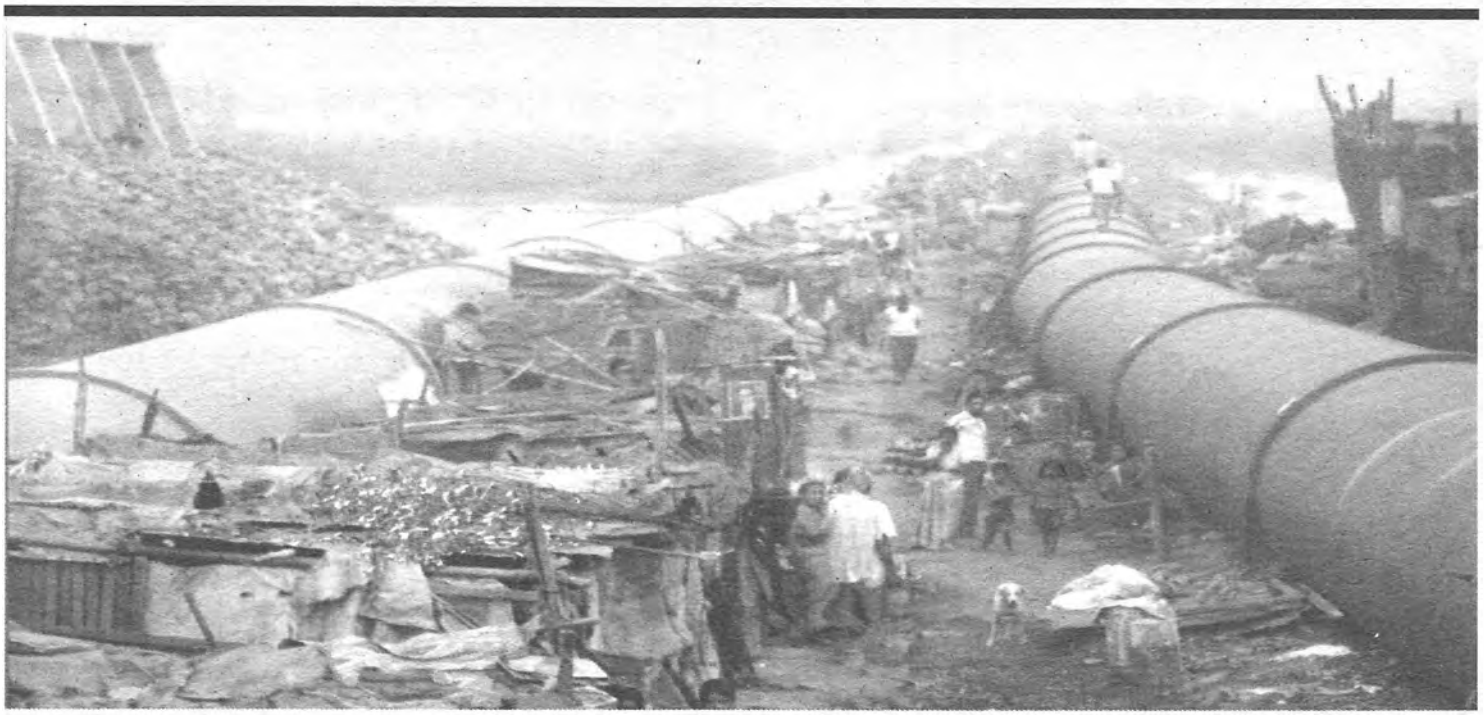
İrfan Erdoğan-Nazmiye Ejder
Çevre Sorunları: Nedenler, Çözümler, Egemen ve Marksist Anlayışın İlettikleri Üzerine
Doruk Yayınları, 1997, 208 s.

Çevre sorunlarına getirilebilecek çözümler şimdiye kadar daha çok 'tatlısu çevrecileri'nin ya da 'sıfır teknolojiciler'in önerileri üzerinden gündeme geldi. Oysa daha etraflıca düşünülmüş bir çevre duyarlılığının tarifi bütün ivediliğiyle önümüzde durmakta...

Kitap yedi bölümden oluşuyor ve sorunu oldukça geniş bir bazda ele almayı hedeflemiş. Giriş bölümündeki "...Çevre sorunu insanlık sorunudur. Bu sorunun yaratıcısı da günümüzdeki egemen kalkınma anlayışını biçimlendiren ekonomik yapılardır. Bu yapılar nasıl ki emeği sömürerek zenginlik ve yaygın yoksulluk yarattıysa, benzer şekilde doğanın kaynaklarını insafsızca sömürerek sadece doğada yoksulluk yaratmamış aynı zamanda insanların sağlığını bozan koşulları ortaya çıkarmıştır" *(s. 10)* şeklindeki satırlar, bu çalışmanın çevre sorununa yaklaşımını özetlemek açısından doğru bir alıntı olacaktır kanısındayım. Giriş bölümünde "...Kitapta örnekler verildiğinde çoğunlukla Amerika ve 'gelişmiş' kapitalist ülkelerden istatistikler kullanılmasının nedeni, Türkiye gibi ülkelerde istatistiklerin eksikliği veya yokluğundandır..." *(s. XI)* denmiş. Ancak Türkiye'de, özellikle 1980'li yılların ortalarından itibaren, çevre sorunlarına ilişkin pek çok araştırma yapılmış ve bunların pek çoğu dergi makalesi, kitap, kitapçık, yüksek lisans tezi, rapor, vb. olarak yayınlanmıştır. Resmi ideolojiyi ve verileri yansıtan kısmı çıktıktan sonra bile (ki eleştirel bir süzgeçten geçirmek koşuluyla bunlardan da yararlanmak olasıdır) artık Türkiye'de çevre sorunlarına ilişkin önemli bir yazınsal ürün birikiminden söz edilebilir. Bu çerçevede, yazarların bu sonuca ulaşmadan önce, Türkiye'de yayınlanan kaynaklar üzerinde yeterince araştırma yapıp yapmadıkları bir soru işaretidir.

İlk bölüm okuyucuya günümüzde çevre sorunlarının ulaştığı boyutları ve önemli çevre sorunlarının (küresel ısınma, ozon tabakasının incelmesi/delinmesi, asit yağmurları, vb.) neler olduğunu verme amacı taşıyor. Önemli gördüğüm kimi eksiklikler şunlar; birincisi sözü edilen bu bilgiler okuyucuya pek çoğu güncel olmayan çeşitli kaynaklardan ard arda dizilmiş alıntılar halinde aktarılmış. Ayrıca kimi önemli küresel çevre sorunları alt başlıklar halinde incelenirken tehlikeli atıklar, nükleer atıklar, kentleşme, vb. kimi önemli konulara ya hiç değinilmemiş ya da birkaç satır ile yetinilmiş. Bir de çevre peyzajı, insan peyzajı, solunum felci, ıslak alanlar, vb. gibi Türkçe çevrebilim terminolojisinde varolmayan kavramlar kullanılmış. Aslında kitapta bu tanıma uyan pek çok kelime/kavram daha var, bunları yazının sonlarında Türkçe karşılıkları ile beraber sıraladım.

İkinci bölümde çevre sorunlarının oluşumu nedensellik bazında ele alınarak, bu nedenler ve bunların kendi aralarındaki etkileşimleri çeşitli örneklerle ele alınıyor. Daha sonra bu nedensellik ve karşılıklı etkileşim süreci "çevre etkileşim ve çevre sorunu olum süreci" isimli kuramsal bir model ile ifade ediliyor. Oldukça akademik bir anlatım tarzına sahip olması, bu konuda belli bir altyapısı olmayan okuyucu için bu bölümü izle-



meyi ve kavramayı zorlaştırıyor.

Ardından çeşitli insanal etkinliklerin (fosil ve nükleer enerji kullanımı, madencilik, kimya endüstrileri, tarım, vb.) çevreyi nasıl yoğun olarak kirlettiğini çeşitli örnek ve verilerle sergileyen üçüncü bölüm geliyor. Aslında bu bölümün ilk kısmında ele alınan konuların, kitabın birinci bölümüne eklenmesi ve böylelikle bütünsel bir biçimde okuyucuya sunulması daha isabetli olurdu diye düşünüyorum. Bu bölümün daha sonraki konuları ise oldukça önemli. Çevre sorunlarının oluşumunda çok da dikkat edilmeyen kimi etkenler (üretim ile tüketim süreci arasındaki safhaların katkısı, taşıma, paketleme, tüketim süreci ve biçimi, kitle kültürü, vd.) saptanarak ciddi bir analize tabi tutulmuş.

Dördüncü bölüm çevre sorunlarının çözülmesinde dünyada kullanılan yöntemler ve yaklaşımları ele almayı hedeflemiş. Kirletici etkenlerin oluşumunu önleme, atılmasını azaltma, hacmini küçültme, vd. yöntemler yanında çeşitli atık deşarj ya da depolama yöntemleri (ki yazarlar bu yöntemleri "atma" olarak hatalı bir biçimde niteliyorlar) de ele alınmış. Çevre kirliliğini önleme ve giderme teknolojileri olarak nitelenebilecek olan bu yöntemler oldukça yüzeysel biçimde ele alınmış. Böylesi bir başlığın altının doldurulabilmesi için bir kitabın bir bölümü değil onlarca cilt kitap bile yeterli olmayabilir. Bu kitabın amacı gözönüne alındığında ve yazarların bu konuda uzman olmadıkları varsayımıyla, bu yüzeysellik anlaşılabilir. Ancak yazarlar kimi yerlerde kavramsal hatalara düşmüşler. Örneğin yazarlar katı ve tehlikeli atıklarla ilgili olarak birbirlerinden tümüyle farklı olan düzenli ve düzensiz depolama yöntemlerinin (İngilizcede sırasıyla lanfilling ve dumping) her ikisini de dolgu yöntemi ya da atma olarak niteliyor ve bunların birbirleriyle aynı şeyler olduğunu öne sürüyorlar *(s. 115)*. Herhangi standart bir Çevre Mühendisliği kitabı (örneğin *Introduction to Environmental Engineering,* M. Davis ve D. Cornwell, 2. baskı, 1991, McGraw-Hill) bunların birbirlerinden tümüyle farklı yöntemler olduğunu gösterecektir. Ayrıca kompostlama işleminden söz edilirken "...Prensip olarak her organik madde, belli bir oranda biyolojik bileşimler ihtiva etmediği sürece kompost edilebilir..." *(s. 112)* örneğinde olduğu gibi kimi bölümlerde ne kastedildiği tam olarak anlaşılamamaktadır.

> Sonuç olarak kitap önemli bir eksikliğimize değinme konusunda iyi bir adım. Ancak kitabın genel tasarımı, içeriği ve kimi konuların işlenişinde belli bir düzensizlik ve araştırma eksikliği görülüyor. Bir de yazar arkadaşlarımızın ciddi bir Çevrebilim terminoloji sorunu var.

Beşinci bölümde incelenen ise çevre sorunlarının uluslararası boyutları. Bu bölümün ilk alt-başlığı olan Çevre Koruma Yaklaşımlarının Uluslararasılaştırılması bölümünde sadece çevresel etki değerlendirilmesi (ÇED) kavramı ele alınmış. Böylesi geniş bir başlığın altında sadece ÇED kavramının işlenmiş olmasının nedeni pek anlaşılır değil. Bu bölümde ya içerik genişletilmeli ya da başlık ÇED olarak düzeltilmeli. Daha sonraki bölümlerde uluslararası sermaye, borçlanma, teknoloji transferi, vb. olgular çevresel bozulma bazında ele alınmış. Ve çevresel bozulmaya karşı uluslararası tepki ve örgütlenmeler hakkında bilgiler verilmiş. Bölümün en sonunda *(s. 156-157)* Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği (TMMOB) ve TMMOB'a bağlı çeşitli odalar "...çevre bozulması sorununun yaratılmasında önemli payı olan meslek kuruluşları olmuştur..." deniyor. Kimi TMMOB üyeleri sözü edilen süreçlerde bireysel olarak ve sermayenin çıkarları doğrultusunda yer almış olabilir, ancak TMMOB ve TMMOB'a bağlı meslek odalarını bütünsel olarak böyle bir ifadeyle suçlamak onulmaz bir hatadır. TMMOB çevre sorunları özelinde doğal kaynaklarımızın sömürülmesine, çevresel değerlerimizin talanına, daha somut olarak Aliağa'da termik santral yapımına, Bergama'da Eurogold şirketinin siyanürlü liç yöntemi ile altın aramasına, Akkuyu'da yapılmak istenilen nükleer santrala, Güneydoğu'da yakılan ormanlara karşı yükseltilen mücadelelerde başı çekmiş, hep

halktan ve emekten yana olmuş, alternatif politikalar üretmiş ve mühendis ve mimar mesleki etiklerini hakkıyla hayata geçirmiştir. Dolayısıyla yazarların TMMOB'a ilişkin değerlendirmelerini, biraz maksadını aşan haksız bir değerlendirme olarak görüyorum.

Altıncı bölüm Marksist çevreci anlayışı ve doğa kavramını ele almış. Konu üzerindeki literatürü yakından izlemeye çalışan birisi olarak, bildiğim kadarıyla Türkiye'de bu konu ilk kez ele alınıyor. Reel sosyalist deneyimin bize bıraktığı "miras"lar arasında en önemli başlıklardan birini oluşturan çevre sorunlarının Marksist analizi ve Marksist bir çevre programının hazırlanması tüm yaşamsallığıyla önümüzde durmaktadır. Bu çerçevede kitapta İrfan Erdoğan'ın ele aldığı bu başlık çok önemli bir boşluğu doldurmaya yönelik önemli bir adımdır. Kitabın önsözünden İrfan Erdoğan'ın –en azından kitabın kaleme alındığı dönemde– ABD'de yaşadığını öğreniyoruz. ABD'de beş yıl kadar yaşamış ve aynı konu üzerinde araştırmalar yapmakta olan birisi olarak, İrfan Erdoğan'ın ABD'deki çeşitli dergi (*Capitalism Nature Socialism*, *Monthly Review*, *Socialist Register*, *New Left Review*, vd.) ve yayınevlerinin (Guilford, Greenwood, vd.) Marksist ekoloji ve doğa anlayışı üzerindeki zengin yayınlarından neden yararlanmadığını pek anlayamadım.

Sonuç olarak sözlerimi toparlamam gerekirse, kitabın konusu oldukça önemli ve güncel. Çok önemli bir eksikliğimize değinme konusunda iyi bir adım. Ancak kitabın genel tasarımı, içeriği ve kimi konuların işlenişinde belli bir düzensizlik ve araştırma eksikliği görülüyor. Bir de yazar arkadaşlarımızın ciddi bir Çevrebilim terminoloji sorunu var. Kimilerini doğru karşılıklarıyla beraber, şöyle sıralayabiliriz: *ozon delinmesi: ozon tabakasının incelmesi/delinmesi, ıslak alanlar: sulak alanlar, sedimentasyon: çökelme, su sistemleri: su kaynakları, sediment: sediman, su ıslah araçları: su/atıksu arıtma tesisleri, süzüntü: sızıntı suyu (İngilizcesi leachate), aspestos: asbest, popülasyon: nüfus.*

Tüm bu –yapıcı olduğunu düşündüğüm– eleştirilerimden sonra, aynı safları paylaştığım yazar arkadaşlarıma bu değerli çalışma için teşekkür ediyor ve konu üzerindeki çalışmalarının devamını diliyorum.

◆

GÖÇEBE/ 7

Ocak 1998 ÇIKTI!

YİTİK RUHUNUN ARDINDA ŞİİR

AZER YARAN
4 şiir
çakmakçı, yıldız

HENRI MICHAUX
bertelé, durrell, gide,
gökhan, michaux

... armaner,bonnefoy,
camus, hafız,
kaygusuz abdal, keskin,
kiremitçi, koçak, kurt,
madak, öncü, sanyar, tezgör,
topuz, trakl, yerli...

artık iki ayda bir

Genel Dağıtım:Dada
Tel: (0212) 249 51 10–11

Kim Korkar Bilgisayardan?

Türkiye'nin en popüler bilgisayar kitaplarından oluşan "Kim Korkar..." serisi, herkesin hızla, kendi kendine, eğlenerek bilgisayar öğrenebilmesi için hazırlandı.
Kim korkar bilgisayar kitaplarından?

Kim Korkar Hain Bilgisayardan?
Word
Kim Korkar Windows 95'ten?
MS-DOS Sizden Korksun!
Photoshop
Internet Sizden Korksun!
Visual Basic
Kim Korkar Network'ten?
Kim Korkar İnternet'ten?
Kim Korkar Windows'dan?
A'dan Z'ye C Kılavuzu
Access
Kim Korkar Unix'ten?
AutoCAD
Kim Korkar Excel'den?
İleri Excel
Intel işlemcileri Mimarisi
CorelDraw 7.0

Pusula
YAYINCILIK ve İLETİŞİM LTD.
İstiklal Caddesi Büyükparmakkapı Sk. Özgayret Apt. No:1/2 Beyoğlu/İstanbul
Tel-Faks: (212) 252 42 80 e-posta: pusula@doruk.net.tr

Trafik canavarı olmayın, bilgisayar canavarı olun!

Tutkulu ve jest dolu

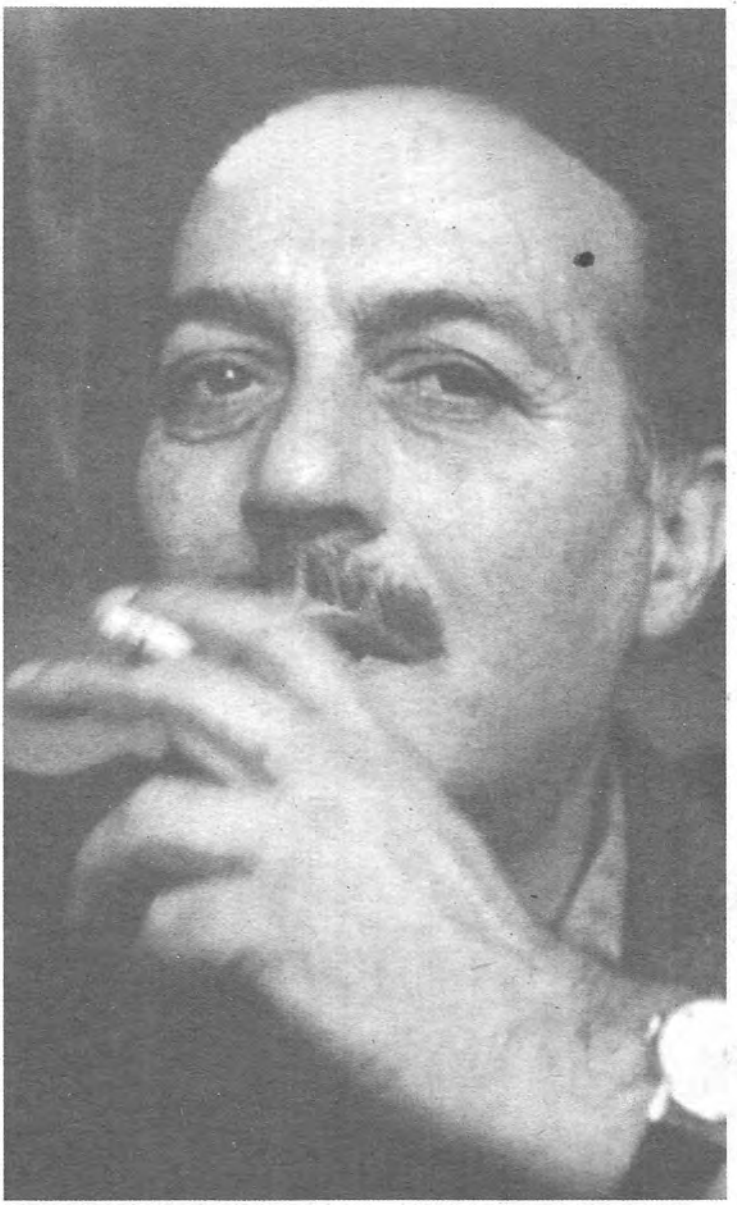
ALİ ÇAKMAK

Cemal Süreya
Günler
Yapı Kredi Yayınları, 1996, 432 s.

"Düzyazı, biz nasıl düşünüyorsak öyledir. Şiir, biz nasılsak öyle" diyordu Cemal Süreya, artık neredeyse edebiyat tarihinin 'klasik'leri arasına girmiş *Papirüs* dergisinde. Şimdi, ölümünden sekiz yıl sonra, Yapı Kredi Yayınları tarafından iki yıl önce yeniden basılan ve Süreya'nın 1984'ten itibaren tuttuğu günlüklerini içeren *Günler* kitabı okurlara, düzyazı ile şiirin ne kadar kıvrak biçimde birbirine dönüştüğünü, nasıl içiçe olduğunu görme fırsatı veriyor.

Belki de bir rastlantı değil, Süreya'nın günlüklerine "Dünyada ne varsa iste onu" dizesiyle başlaması. Kendisinin de dahil olduğu İkinci Yeni'nin, *parasız yatılıların* şiiri olduğunu söylüyordu Ece Ayhan, Cumhuriyet'in 'sarışın' sahiplerine duyduğu öfkeyi bastıramayarak. İlk bakışta şiirli bir benzetme sayılabilecek bu ifade, Cemal Süreya için fazlasıyla gerçekti. Şair, Bilecik Ortaokulu'nda ve Haydarpaşa Lisesi'nde parasız yatılı okumuştu.

Sadece bu kadarla kalsaydı, belki de ömrü boyunca bir ezikliği ardısıra sürükleyen bir Cemal Süreya olacaktı göreceğimiz. Ama kendi yazmıştı zaten: Büyük bir türkü lazımsa insana, büyük bir felaket de lazımdır ona (Ortadoğu II). *Günler* bir de böyle okunabilir belki; felaketlerin eşiğinde söylenen büyük bir türkünün notları gibi.



Cemal Süreya'nın şiirinde bir tür 'sonsuzluk bilinci' de denebilecek bu genişleme isteği, en çok cinsel aşkın işlenişindeki yoğunluk ve rahatlıkta gösterir kendini.

İkinci Yeni'nin en önemli şairlerinden biri olan Cemal Süreya, büyük ve kesin bir yitiklik duygusuyla başladı hayata ama bu, bir deneyimin, bir sürü yapıp etmenin sonunda karşılaşılan bir başarısızlığın sonucu değildi. Daha başta, neredeyse gözünü açtığında karşılaşılan, belki de maruz kalınan türden bir yitiklikti sözkonusu olan. Kentini, annesini ve dilini ardarda kaybetmişti daha 7 yaşındayken: "*Bir kere asılmıştım çocukluğumda.*" (Dalga)

Günler, 1938 yılında Dersim isyanı bastırıldığında, zorunlu iskan sonucu Erzincan'dan Bilecik'e gönderilen 7 yaşındaki bir çocuğun, sürgünü göçebeliğe dönüştürmek için tüm bir ömür boyu süren serüvenine katılmak için de okunabilir.

Hayata bir kayıpla başlamak, sözkonusu olan şiirse eğer, belki de bir avantajdı. Kökünden kopmuş olmak belki de bu yüzden bir genişleme isteğine, "dünyadaki her şeyi isteme" arzusuna kolayca dönüştü: "*Ne demiş uçurumda açan çiçek/ Yurdumsun ey uçurum*" (Uçurumda Açan). Laleli'den yola çıkan tramvayın dünyaya doğru gittiğine inanabilmek başka nasıl mümkün olabilirdi ki?

Cemal Süreya'nın şiirinde bir tür 'sonsuzluk bilinci' de denebilecek bu genişleme isteği, en çok cinsel aşkın işlenişindeki yoğunluk ve rahatlıkta gösterir kendini. Üstelik erotizmi, 'dünyayı değiştirme çabası' olarak algıladığını itiraf da eder şair *Günler*'de. Bir umut, bir misillemedir aşk ama, hiçbir zaman unutturamaz da şaire yalnızlığını. Bütün aşkları kıskanacak kadar büyük bir yalnızlığı, eksikliği taşıyan şair, kendini/kendi aşkını mümkün olan tek aşık/aşk sayacak denli de kendine güvenlidir: "*Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez*" (Üvercinka). Bunun şiirindeki karşılığının farkında olduğunu da hissettirir ama, *Günler*: "Özgürlük ve kendine güven hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humor'a atmış beni."

Bir de alay var elbette, söz Cemal Süreya'dan ve şiirinden açılmışsa. Ama günlükleri de gösteriyor ki, eğlendiren bir alay değildir bu. Varlığını bir şaka,

bir şans olarak gören birinin herkeste, her şeyde bir eksiklik, bir tamamlanmamışlık, bir geçicilik, kırılganlık görmesidir belki. Belki de görmek istemesi.

Mutluluğun ne kadar dayanıksız olduğunu göstermek istiyordur sanki, her şeyle alay ederken. Hem şiirindeki hem de düzyazılarındaki politik tavır, belki de en çok bu yüzden, içi acıyla dolu ama, 'içinin açılaşmasına' izin vermemiş bir şairin tavrıdır.

İkinci Yeni şairleri için en çok yakınılan, eleştirilen şiirde anlam sorunu da en az Cemal Süreya için sözkonusudur. Ana dili Türkçe olmayan Süreya, dil serüveni için de şunları söylüyor *Günler*'de: "Küçük çocuk bakıcıya veriliyor; daha doğrusu, o çocuk kendini bakıcının elinde bulıyor, seviyor bakıcısını; onu ana belliyor. Türkçeyle ilişkim böyle." Türkçeyle ilişkisini 'gurbetin aşka dönüşmesi' olarak tanımlayan şairde dil, zekice kullanılan, bazen neşeli bazen hüzünlü ve ağırlıkla da günlük konuşma dilidir. Zeka da, etrafındaki her şeyi kendini görünür kılmak için kullanan, gösteriş budalası bir zeka değildir, en havai, umursamaz göründüğü anda bile mutlaka bir eksikliğe, yetmezliğe işaret eden bir sosyallik içeriyordur. Bunun yarattığı bir gerilimi de, *Günler*'de yer alan tek söyleşide Enver Ercan'a söylediklerinde hissetmemek mümkün değil: "İkinci Yeni bir güvercin curnatasıdır. Ben en alçaktan uçuyorum. Avcılardan değil, arkadaşlarımdan korktuğum için."

> Cemal Süreya, hem doğulu hem batılı olmayı kendi kimliğinde birleştirmeyi denedi elbette ama, günlüklerden anlaşılıyor ki, ne tam Osman Mazlum ne de Charles Suarez olabileceğini kendisi de çoktan farketmişti.

Şiirlerinde sıkça rastlanan ve adeta bir tarih, coğrafya istilasına uğrandığı havasını veren eğilimin, Süreya'nın günlüklerine de sinmiş olmasının da belki, 1950'ye gelindiğinde artık bozulmaya başlayan devlet-sanatçı yakınlığının Cemal Süreya için daha baştan bozulmuş olmasıyla da ilgisi vardır. Cumhuriyet'in en az baktığı, belki de hiç bakmadığı yere o, en çok bakmıştır: Ortadoğu.

Hem doğulu hem batılı olmayı kendi kimliğinde birleştirmeyi denedi elbette ama, günlüklerden anlaşılıyor ki, ne tam Osman Mazlum ne de Charles Suarez olabileceğini kendisi de çoktan farketmişti. "Akşamları eve doğru, beş yaşında ve annemin elinde fener yürürken, yıldızlar Kars'a doğru gidiyordu sanki." Cemal Süreya'nın beş yaşında gördüğü hayal tamamlanmak istiyordu ama, bunun için Paris'e gitmesi gerekiyordu: "Kars" şiirini Paris'te yazdı.

Her şairin genellikle bir şiiriyle uçtuğuna inanıyordu; Can Yücel 'Sevgi Duvarı'yla, Ece Ayhan 'Fayton'la... Sorulsaydı herhalde kendisinin de 'Üvercinka'yla uçtuğunu söylerdi.

Genç şairlerin uçmak için kendisine en çok baktığı şairlerden biri oldu. *Günler*, kendisinin de bu isteklere, çok zaman fazlasıyla, karşılık verdiğini gösteriyor.

◆

İletişim'den

AHMET ÇİĞDEM

Bir İmkân Olarak Modernite

Modernliğin bitişinin ilan edildiği, bunun karşısında "katıksız" bir Modernizmin muhafazakârca savunulduğu bir zamanda Ahmet Çiğdem'in kitabı, modernlik ve rasyonellikle ilgili bu tartışmanın kısırlığını aşan bir bakış açısı getiriyor.

JÜRGEN HABERMAS

Kamusallığın Yapısal Dönüşümü

Jürgen Habermas'ın siyaset teorisinde artık bir klasik sayılan eseri. Kamusallığın, kamusal alanın kuruluşu, işlevleri ve önemi... Vatandaşlığın siyasal anlamı... Burjuva toplumu / sivil toplum ile devlet arasındaki ilişkinin dinamiği...

DAĞITIM: PİA. İstanbul Klodfarer Cad. Binbirdirek Sok. İletişim Han 7/B-1, 34400 Cağaloğlu Tel. (212) 638 55 45 - 638 55 71 - 638 55 75 • Faks: (212) 517 71 57 - 58 **PİA. Ankara** Selanik Cad. 72, 06640 Yenişehir Tel. (312) 417 78 35 • Faks: (312) 425 06 82 **PİA. İzmir** 859 Sokak Saray İşhanı 1/8, 35250 Konak Tel. (232) 483 10 40 • Faks: (232) 484 46 65 **İLETİŞİM KİTABEVLERİ: İstanbul** Sakız Gülü Sok. 33, 81300 Bahariye - Kadıköy Tel. (216) 418 39 82 - 83 **Ankara** Selanik Cad. 72, 06640 Yenişehir Tel. (312) 418 59 32 • Faks: (312) 425 06 82 **İzmir** 859 Sokak 33/B, 35250 Konak Tel. (232) 483 10 40 • Faks: (232) 484 46 65 **İzmir** Kıbrıs Şehitleri Cad. 1443 Sokak 48/A 35220 Alsancak Tel. (232) 463 23 01 - 463 23 03 • Faks: (232) 463 23 02 **Bodrum** Çarşı Mahalle, İnci Sokak 2, 48400 Bodrum Tel. (252) 313 18 06

Matbuat kanun dairesinde serbesttir

"...1876-1908 İstibdat devrinde sansür son derece ağırlaşmıştır. Kitap sansürünün şiddetini göstermek için bir misal herhalde kâfidir: Maarif Salnamesinin 1900 tarihli nüshasında neşrine müsaade olunan kitapların sayısı ancak 150 ve bunların çoğunun da duvar takvimi olduğu belirtilmektedir."

Server R. İskit,
Türkiye'de Matbuat Rejimleri,
İst. 1939, Ülkü Matbaası

"... II. Abdülhamit, okuyan ve sanatsever bir kişiliğe sahipti. Geceleri uyumadan evvel musahipleri tarafından yatak ucundaki paravananın ardında kitap okuttuğunu biliyoruz. Cumhuriyet'ten sonra İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne hüviyeti bozulmadan taşınan (1924) ve halen orada bulunan Yıldız Kütüphanesi çok zengindir. Türkiye sınırları içinde sansür sürdürülmüş, hükümdarın kendi şahsı için her tür yabancı dil eser dilimize çevrilmiş, bu çevriler güzel bir elyazısı ile basılı kitap benzeri ciltlenerek Yıldız Saray Kütüphanesi'ne konulmuştur. Padişahın bunları okuduğuna veya okuttuğuna dair kayıtlar vardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında kıt'alararası seyahat eden Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Roosevelt'in bir bavul dolusu polisiye kitap taşıdığını okurduk basında; II. Abdülhamit seyahatten kaçınmıştır ama, kütüphanesinde ciddi kitaplar arasında, yalnız kendisi için dilimize çevrilmiş polisiye kitapları bulmak mümkündür.

Saraya kapanan Sultan, Memâlik-i Şahane içinde seyahat etmediği için tüm ülkenin, il, ilçe, bucak vb. fotoğraflarını çektirerek düzenli bir şekilde kütüphanesinde değerlendirmiştir. Kütüphanelerle ilgilenen bir hükümdardır. İstanbul ve taşra kütüphanelerinin bir bölümü onun döneminde onarılmış, İstanbul kütüphanelerinin basılı katalogları yayınlanmış, başkent İstanbul'da devlet eliyle Milli Kütüphane niteliğinde Kütüphane-i Umumi-i Osman" bugünkü adıyla "Beyazıt Devlet Kütüphanesi" onun zamanında kurulmuştur."

Muzaffer Gökman,
"II. Abdülhamit'in Hafız-ı Kütübünden Eşekli Kütüphaneye", *Yıllar Boyu Tarih*,
cilt II, sayı 8, Ağustos 1983

KİM KİMDİR?

Ahab, Kaptan

Herman Melville'in *Moby Dick*'inde doğdu. Dev bir balinayla giriştiği tek taraflı kan davasıyla, kendi sonunu da hazırlayan kin dolu mücadeleyle tanınan Ahab, Owen Chase'ten esinlenerek dünyaya getirilmişti: Essex balina gemisinin kaptanı Chase, 1820'de bir ispermeçet balinası (mavi balina) tarafından batırılmıştı. Tam 91 gün boyunca 4 kişiyle birlikte okyanusun ortasında bir sandalda ölüm-kalım mücadelesi veren Chase, ölen üçüncü kişinin etini yemeyi teklif etmiş, bu sayede hayatta kalabilen Chase ve arkadaşı, Londra'dan Şili'ye giden bir gemi tarafından bulunup kurtarılmıştı. Chase bu serüveni, Melville'e esin kaynağı olan *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Ship Wreck of the Whaleship Essex* adıyla bir kitapta kaleme aldı... Tabii, Melville'in 1841'de Acushnet adlı bir balina gemisiyle sefere çıkmasının, hatta bu gemide çıkan bir isyana katılıp Tahiti'de hapis yatmasının da Kaptan Ahab'ın kişiliğinin gelişiminde rol oynadığı kesindir.

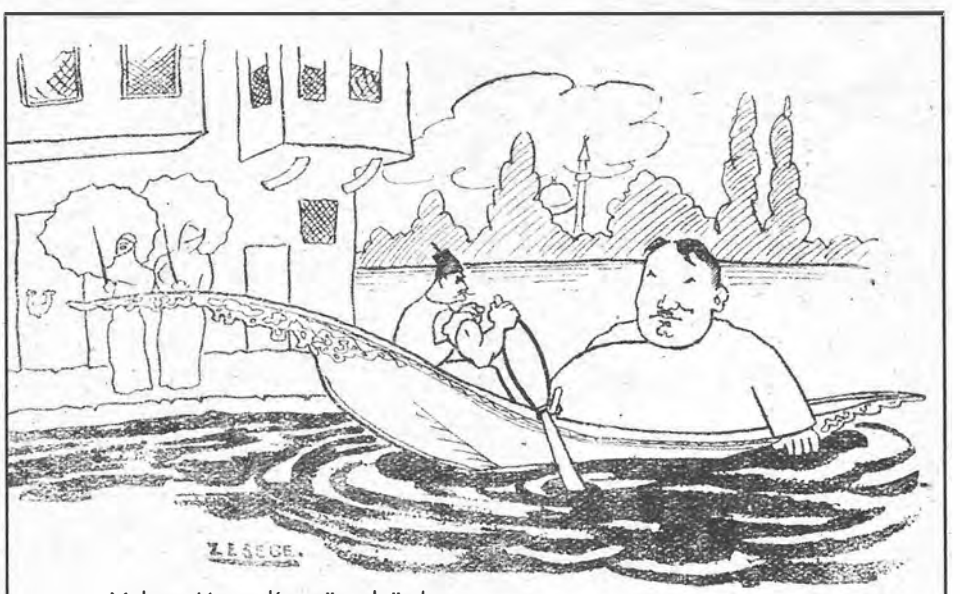
"Üçüncü tutkum işte Moby Dick ama ne yazık ki Evliya gibi uçsuz bucaksız on cilt değil, dokuz yüz sahifeye yakın tek cilt ama koca okyanusların, Dünyanın en görkemli canlısını bütün gizleriyle bağrında barındıran ispermeçet balinalarının her sahifesinde koskoca kalplerinin gümbür attığı sekizyüzelli sahifelik tek bir cilt...

İnsan anlıyor o zaman sahici adamların sahici olaylara basarak da sahici kitaplar yazabileceğini... Hiçbir ukalalık yok içinde hint yağı içirir gibi, ders verir gibi, insanın kafatasının tepesine bir delik açıp içine huni ile ilim doldurur gibi hiçbir sıkıcılık yok... Ama batı insanının; insanlığı kendine maske yapıp dümenini düzenlerin suratlarına şak şak inen tokatlar var; kazı ayağından yere çivileyip ciğerini yemek için semirten beyazdan, avladığı insanı kıtlık günlerini düşünerek salamura yapan ihtiyatlı Fijili daha mı vahşidir diye soruyor Melville, oysa o ne gaz odalarını gördü, ne bir göz açıp kapamada yüzlerce binlik kentleri ortadan kaldıran atom bombalarını!..."

Cihat Burak, "Moby Dick",
Yakutiler,
Simavi Yayınları, 1992, s. 125

"Memleket edebiyatı nasıl olmalıdır?"

Kültür Haftası Dergisi, 1936



Yahya Kemal'e göre böyle...

KİTABI TANIMLAYINIZ

Kitabın tanınını yapmak öyle pek kolay bir şey değil: "Gerektiğinde üst üste katlanan ya da sarılan ve üzerinde kimi zihinsel verileri temsil eden işaretler taşıyan belli bir maddeden yapılmış ve belli bir boyuta sahip (kâğıt) demettir." Littré (sözlüğü) maddi bir tanımla –"elyazması ya da basılı birçok defter sayfasının biraraya gelmesi"– yarı-entelektüel tanım –"bir cilt oluşturacak kadar yeterince büyük düz ya da kopuklu zihinsel yapıt"– arasında kararsız. Eğer "cilt" sözcüğünü yeniden düşünürsek, bunun "kâğıt kapaklı ya da ciltli bir kitap" olduğunu görürüz, böylece bu tanım da bizim işimize pek yaramaz.

Gerçekte kitabın bir tanımı yok. Her ülke ya da her yönetim kendine göre bir tanım yapıyor. Fransa'da yalnız Maliye Bakanlığının bir gümrük için, bir de vergi için ayrı ayrı tanımları var: 1964 yılında UNESCO Genel Meclisi, evrensel istatistik bir tanımın onaylanmasını salık verdi: "En az 49 sayfayı içeren ve dönüşümlü olmayan yayın." Kanada, Finlandiya ve Norveç yasaları, bu 49 sayfayı kabul ediyor. Lübnan ve Güney Afrika bunun bir sayfa fazlasını. Danimarka 60 sayfa, Macaristan 64 sayfa, İrlanda, İtalya ve Monaco 100 sayfa olmasını istiyor! Bunun aksine Belçika 40, Çekoslovakya 32 ve İzlanda 17 sayfayla yetiniyor. Hindistan'a gelince, en küçük broşürleri de kitapların arasına katıyor! İngiltere ise uzun zaman parasal tanıma bağlı kaldı: Fiyatı en az 6 peni olan tüm yayınlar.

Tüm bu tanımların kusuru, kitabı kültürel değişim aracı değil, maddi bir nesne gibi saymalarıdır. Bu tanımlardan çoğu demiryolu tarifesini kitaplar arasında sayar da Racine veya Moliere'in piyeslerinin okul için baskısını kitaptan saymaz. Bu tanımlardan kimileri kitabın içeriğini göz önüne almakla birlikte, hiçbirinin onun kullanımını göz önüne almaması ilginçtir. Oysa bir kitap, bir "okuma makinasıdır" ve onun tanımını yapan okumadır.

Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, Cep Üniversitesi Dizisi, İletişim Yayınları, s. 19-20

KİTAPLARIN BAKIMI

φ

Kitapları yılda bir kez elden geçirerek havalandırınız. Birbirlerine çarparak tozunu çıkaracağınız kitapları yumuşak bir bezle siliniz. Ciltli kitapları renksiz deri cilasıyla (ayakkabı cilası olabilir) cilalayın, bir gün süreyle kuruduktan sonra rafa koyunuz.

Ev için Pratik Bilgiler Ansiklopedisi'nden

5 MERKEP, 3 AT, 2 KATIR EMEKLİYE AYRILDI

ÜRGÜP, (H.A.) –Ürgüp Tahsinağa Kütüphanesi, geçenlerde sessiz sedasız bir törenle beş merkep, üç at ve iki katırı emekliye ayırdı. Bu hayvanlar, Ürgüp ve köylerinde kitap dağıtımında kullanılıyordu. Törende Milli Eğitim Bakanı İlhami Ertem de hazır bulundu ve bir konuşma yaparak hayvanların ödevini motörlü araca devretti.

Kütüphane Müdürü ağladı

Orjinal bir buluşla merkepli sistemi kütüphanecilik sahasında tanıtan ve çevredeki okuyup yazma oranının yüzde seksenbeşe yükseltilmesinde büyük yararı olan Kütüphane Müdürü Mustafa Güzelgöz tören sırasında ağladı ve şunları söyledi:

"– Çok üzüntülüyüm. Çünkü senelerdir dağ, bayır demeden ilim ve irfan taşıyan bu hayvanlardan ayrılıyoruz. Kitaplarımız ve merkeplerimizle on senedir öylesine alışmıştık ki biribirimize... Fakat atom çağında buna mecburduk. Daha çok faydalı olak amacıyle, A.İ.D. yardım fazlasından kütüphanemiz hizmetine verilen motörlü aracı hizmete koyduk. Böylelikle köylere daha çabuk ve daha çok kitap götüreceğiz."

Okumayı sevenlerin sevgilisi

Kütüphane Müdürünü üzen bu hayvanlara, kütüphane tarafından yem parası veriliyordu. Hayvanlar, kitaplarıyla köye gittiklerinde okumaya meraklı köy gençleri etraflarını çepeçevre sararlar, kitaplar alıp verirlerdi. Fedakâr merkeplerin birkaçı birkaç kere kurtların hucumuna uğradı ve kuyruklarını kaptırdılar. O günkü ayrılış töreninde hazır bulunanların kuyruksuz merkepler dikkatini çekti. Böylece merkepli kütüphane, yerini motörlü araca terketti.

Bugün, 13 Nisan 1968 Cumartesi

Önce emektar karakaçanlarla, sonradan "hızlı kaçan" adını verdiği 'motörlü araçla' sık sık vurguladığı, "insan kitaba gideceğine, kitap insanın ayağına gelmelidir" iddiasını gerçekleştirmeye çalışan Mustafa Güzelgöz, aynı zamanda Ürgüp'teki 405 ortaklı Dertalan şarap fabrikasının kurucusuydu.

Bir köycülük projesi

FEZA KÜRKÇÜOĞLU

Nusret Kemal
Halkçılık ve Köycülük
Tarık Edip ve Ş. Kütüphanesi,1934
Fiati 50 Kuruş, 88. s.

Cumhuriyet yönetiminin toplumsal hayata ilişkin iradi uygulamalarının en iyi örneklerinden biri, Köy Enstitüleridir. Köy öğretmenleriyle, köylerde tarım ve sağlık alanında çalışacak kişileri eğitmek amacıyla 17 Nisan 1940'da kurulan Köy Enstitüleri 1954'de kapatıldı. CHP'nin 1935'teki IV. Kurultayı'nda ilköğretimin yaygınlaştırılması yönünde kararlar alındı. 1940'da yeni düzenlemeyle açılan Köy Enstitüleri dönemi, eğitim tarihimizin en çok tartışma yaratan bir dönemi oldu.

Köy Enstitülerinin açılmasından çok önce köy mektepleri üzerine yazılmış bir kitap var, Unutulan Kitaplar sayfasında bu ay: *Halkçılık ve Köycülük*. Nusret Kemal'in kitabı oluşturan makaleleri 1933-34 yılları arasında yazılmış. Kemal'in Halkçılık ve Köycülük kitabında yeralan yazılarında, ele aldığı eğitim ve kalkınma --özellikle köyün ve köylünün kalkınması– konularında "durumu saptayan" değil, geleceğe ışık tutan somut öneriler içeren araştırmacı bir üslup göze çarpıyor.

Nusret Kemal'in yazdıklarının noktasına virgülüne dokunmadan, harfiyen aktarıyoruz:

Halk Kuvveti

"Bir millet belki en çok bir elektrik şebekesine benzetilebilir, tabiî kurulu düzenli bir millet. Esasen kurulu düzenli olmasa, o milletten ziyade sürü olur. Bu şebekenin tarih (mazi) dinamosu, fertler akümülâtörleri ve dil telleridir; tıpkı bir elektrik şebekesi gibi o da karanlık bir yeri aydınlatır, cansız yerlere haraket verir, ıssız kırlarda medeniyet kurar. Bir elektrik şebekesine ölçü saatleri takarak nasıl voltunu, amperini ölçersek, bir milletin nabzına da böyle saatler takarak hayatiyet ve kabiliyetini (volt) ve iş yapma kudretini (amper) ölçmek kabil olsaydı Türkün bütün dünyanın başında geleceğine şüphe yoktu. (...) İşte Türkün dinamosu, mazisi: üzerine vurulan kat kat yabancı boyaların altında kaybolmakta, içindeki kudreti bile dışarı verememekte olan bu dinamoyu, şükür ki söküp temizleyecek ve yeniden takıp tam hızla işler hale getirecek bir adam çıktı. Ve bu büyük adam, bu büyük mütaahassıs, tabiatın ve cemiyetin, beşeriyetin en muhtaç olduğu zamanda, yetiştirdiği bu kurtarıcı, yalnız dinamoyu temizleyip kurmadı, akimülâtörler (fertler)i birbirine bağlıyan teller (dil)i de bu işi görebilecek bir hale getirmeğe savaştı; önü molozlarla dolmuş 'millli kültür' kapısını iki kanadından tutup ardına kadar açtı."

Halk Dükkanları

"Bugün kırk bin küsur köyümüzün belki otuz dokuz bininde dükkân yoktur. Bugün orta ve şarkî Anadolu halkının çoğu her insanın en tabiî ihtiyacı olan birçok yiyecek ve giyecekleri yemek ve giymek şöyle dursun görmemektedir bile. Her köye hiç olmazsa içinde biraz tuz, şeker, zeytinyağı, gazyağı, kibrit, amerikan, basma, çorap, çarık, zarf ve kağıt bulunan bir dolap yapamaz mıyız? Bu dolaplar memleketin iktisat nüvelerini teşkil edeceği gibi her köyü de medeniyete yaklaştıracaktır. (...) Kendimize tatbik ederek ismini de 'halk dükkânları' yapabileceğimiz bu teşkilatın köylünün mahsüllerini de alması temin edilirse çok büyük bir faydası da müstahsıl halkımızın istismardan kurtarılması olacaktır. Bu dükkânlar sayesinde güvenilebilir iktisadî malûmat toplanabilecek ve memleketin hakikî mamul eşya ihtiyacı tesbit olunabilecektir. (...) Bu dükkanlar memlekette köy sanatlarinin teşkilâtlanmasına ve bugün vakitlerinin mühim bir kısmında boş duran ve azami verimiyle çalışmıyan milyonlarca kadın ve erkek vatandaşın dokumacılık, örücülük, halıcılık, kunduracılık, çanakçılık ve saire gibi memleketin her tarafında yapılabilecek el, tek makina ve ev sanayiinde de çalışmasına hizmet edecektir.(...) Halk dükkânları yavaş yavaş dükkânda çalışanın da dahil olduğu bir halk ortaklığının malı haline getirilerek memlekette kooperatifçilik tohumu iyi hazırlanmış bir tarlaya saçılmış ve kooperatif teşkilâtı sağlam temeller üzerine kurulmuş olur.

Köy Seferberliğine Doğru

"Sekiz yüz bin kilometre murabbaına yakın bir sahaya serpili 41.000 köy. 37.000 inde ne mektep var, ne posta, ne de dükkân. Bu kırk bir bin köyde 12 milyon insan oturuyor. Ancak yüzde ikisinin okuma ve yazması var. (...) Büyük Rehber 9 yıl önce kurduğu örnek çiftlikte şimdi bir de köy mektebi yapmıştır; Maarif Vekâleti köy yetiştirmesi için esaslı faaliyetlere ve hazırlıklara geçmiş bulunuyor; Halkevleri Köycüler Şubeleri memleketin her tarafına köycülük şuurunu yayıyor; Fırka köy yetiştirmesi için hazırlıklar yapıyor. (...) Asıl mühim olan köy cephesine gelince; bu sahada derhal yapılabilecek ve çabuk semere verecek işler daha çoktur: mevcut köy mualimleri arasından bu işe en kabiliyetlilerine ve Amerika'dan 'köy misyonerleri', köy rehberleri olarak en kolay inkişaf edebilecek mıntıkalar köylerini dolaştırmak ve uyandırdıkları köylerde yerinde bulacakları rehper ruhlu gençleri iş başına geçirerek mektep kurma salâhiyetini vermek; her sene mıntıka köy mualimleri kursları tertip etmek."

◆

İMDAT! AİLEM BENİ ÇILDIRTIYOR!
Kathryn Lamb
Çeviren: Canan Feyyat
Scala Yayıncılık, 1997, 184 s.

En iyi koşullarda can sıkıcı, en kötü koşullarda ise çıldırtıcı hale gelebilen anne babalar ve aile kurumu konusunda, 15'liklere taktik ve strateji kazandırmak amacıyla hazırlanmış müttefik bir kitap. Meraklı ve çekilmez ebeveynler, baş belası kız ve erkek kardeşler, tuhaf abla ve abiler, orijinal büyükanne ve büyükbabalara karşı alınması gereken tavırlar, en uygun davranış biçimleri burada. Ancak sağlık açısından kitabın onlardan gizli okunması önemle tavsiye edilir.

GÜLMENİN ÖZÜ
Charles Baudelaire
Çeviren: İrfan Yalçın
İris Yayıncılık, 1997, 120 s.

"Karikatürle ilgili bir kitap yazmak istemiyorum ben. İstediğim, bu değişik, şaşırtıcı sanat türüne ilişkin birtakım düşüncelerimi okuyucuya aktarmak yalnızca" sözleriyle başlıyor, sadece şairlikle kalmayıp eleştirmenliğiyle de önemli olan Baudelaire *Gülmenin Özü*'ne. Genel olarak mizahla özel olarak da karikatürle yakından ilgilenmiş olan Baudelaire, Daumier'den Goya'ya, Brueghel'den Hogarth'a kadar birçok ressam ve çizerden örnekler vererek plastik sanatlardaki gülünç öğesinin anlamını ve işlevini araştırıyor.

90 DAKİKADA KONFÜÇYUS
Paul Strathern
Çeviren: Yücel Sivri
Gendaş A. Ş., 1997, 80 s.

1949 Devrimi'ne kadar Çinlileri ve Doğu düşüncesini derinden etkilemiş düşünür Konfüçyus hakkında ilk etapta bilinmesinde fayda görülen bilgiler 90 dakikada karşınızda. Üstelik hâlâ hayatı açıklamakta üstlerine yok. İşte bir örnek: "Namuslu yoldan zengin olmak mümkün olsa çabalardım, bu yolda en basit işlerde çalışmam gerekse bile. Lâkin bunun için emin bir yol olmadığından, içimden ne geliyorsa onu yapıyorum."

KATLA VE UÇUR KÂĞIT UÇAKTA SON NOKTA
Richard Kline
Çeviren: H. Murat Tüzel
TÜBİTAK Yayınları, 1997, 114 s.

25 yıldır kâğıt uçaklar üzerinde deneyler ve araştırmalar yapan Richard Kline, *Katla ve Uçur*'da kâğıt uçaklar konusundaki deneyimlerini meraklılarıyla paylaşıyor. Kitapta ayrıca farklı özelliklere sahip, manevra kabiliyeti yüksek yedi kâğıt uçak modeli katlama kılavuzu ve özel kağıtları da bulunuyor. Uçma meraklılarına önemle duyurulur...

YILANIN YOLU
Torgny Lindgren
Çeviren: Gürhan Uçkan
Telos Yayınları, 1997, 123 s.

Yılanın Yolu, daha önce *Arı Balı* adlı kitabı ile tanıdığımız Lindgren'in Türkçedeki ikinci kitabı. 1982 tarihli, yirmiden fazla dile çevrilmiş ve beyaz perdeye de aktarılmış olan *Yılanın Yolu*, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında uzak bir köyde yaşananları konu alıyor. Bir zamanlar kendilerine ait olan topraklarda artık ancak kira ödeyerek yaşayabilen insanların çaresizliğine tanık oluyoruz. Parası olmayan talihsiz insanlar ve borcunu türlü şekillerde almakta bir sakınca görmeyen tüccarın hikâyesi. Dinsel, felsefi ve ahlaki yaklaşımlarıyla dünyanın düzenini ve adaletsizliğini gözler önüne seren *Yılanın Yolu*, bir anlamda, yarattıklarına karşı ilgisiz ve kayıtsız kalan Tanrı'nın hiçliğine konulmuş bir nokta gibi de okunabilir.

GECE METROSU
Mehmet Akay
Doruk Yayınları, 1997, 81 s.

Uzun dalga saçlı, ak retinasını yırtan
siyah misketli göz.
Sarkık ve kubbesiz göğüslü, kestane
renkli asyaTANRIÇA.
Beni terkedeli henüz ıslaklığın
kurumadan diz çöktüm ardından;
kilisenin bahçesinde duran dikili çanın
altında değil, sokak aralarında. İpotekli
yalnızlığımı da koyverdim esen melteme.
Ukdem değil midir, beni ayıplayan.

ilkvesonTANRI'dan

TUVALETİN SOSYAL TARİHİ
Julie L. Horan
Çeviren: Gül Çağalı Güven
Milliyet Kitapları, 1997, 190 s.

Tuvaletin, İ.Ö. üçüncü binyılda İndus Vadisi'ndeki ilk kanalizasyon sisteminden başlayarak bugün tanıdığımız modern Bay Porselen oluşuna kadar geçirdiği evrimi merak edenler için ideal bir kitap. Ortaçağdan günümüze kadar temizlik ve sağlık konusunda katedilen yolun büyüklüğünü az da olsa göstermesi bakımından da önemli.

TEMELE GÜL DİKENLER
Asım Bezirci
Evrensel Kültür Yayınları, 1997, 176 s.

Toplumcu yazar ve şairlerin edebiyat dünyasında yeterince yer alamadıkları, bir susuş kumkumasına uğradıkları düşüncesi Asım Bezirci'yi rahatsız etmiş olmalı ki, *Papirüs*'te de bu tutumun hakim olduğunu Cemal Süreya'ya açmış. Aldığı yanıt, kasıtlı bir tutumdan ziyade toplumcu şairler üzerine yeterince yazılmadığı yönünde olunca, Bezirci'ye düşen de bu boşluğu doldurmak olmuş. *Temele Gül Dikenler*'de şiirleri değerlendirilen toplumcu gerçekçi şairler ise şunlar: Nâzım Hikmet, Yaşar Nezihe, Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, A. Kadir, Fethi Giray, Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe, Attila İlhan, Şükran Kurdakul ve Hasan Hüseyin...

ÇEVİRİ EĞİTİMİ
Yayına Hazırlayanlar:
Turgay Kurultay-İlknur Birkandan
Sel Yayınları, 1997, 158 s.

Çeviri felaketleri üzerine epeyce hikâye dinlemişizdir, hatta biz de zaman zaman katılmışızdır bu felaket tellallığına. Fakat kötü yapılmış çeviriler hakkında konuşmanın hatta söylenmenin de hiçbir şeyi çözmeyeceği ortada. İstanbul Üniversitesi Çeviri Bölümü, ilk kez tüm üniversitelerin çeviri bölümlerinin katıldığı bir toplantı düzenleyerek çözüm yönünde bir fikir oluşturmaya çalışmış. *Çeviri Eğitimi* de bu toplantının derli toplu bir raporu.

SOLDAN SAĞA 13 HARF: POSTMODERNZİM

David Harvey
Postmodernliğin Durumu
Çeviren: Sungur Savran
Metis Yayınevi, 1997, 407 s.

Postmodernizm başımıza ilahi bir bilmece-bulmaca olarak çıktığından beri, 'Postmodernizm nedir?' sorusuna geniş ufuklu bir cevap arayanlar için, David Harvey'in 1990 tarihli *The Condition of Postmodernity* (Postmodernliğin Durumu) adlı kitabı, kapsama alanının genişliği ile Fredric Jameson'ın *Postmodernizm* kitabıyla birlikte bir başyapıt olarak önerilebilir. Postmodernizm tartışmalarının temel metinleri, postmodernist biçeme uygun olarak, genelde uzun soluklu makalelerle (Hassan, Habermas vb.) ya da sprinte kalkmış kısa kitapların haz ve şevk dolu üsluplarıyla (Baudrillard gibi) vücut bulmuştu. İki tarzın da dışına çıkıp konunun değişik yönlerine aynı anda bakarak bir bütün olarak kavramaya yönelik Postmodernizm (Jameson), 1994 yılında sorunlu bir Türkçeyle çıkmıştı. Bu zorlu misyona Jameson'dan daha önce soyunan Harvey'in kitabı ise neredeyse 8 yıllık bir aradan sonra nihayet Türkçe'de... Bir karşılaştırma yapmak gerekirse: Jameson'ın *Postmodernizm* kitabının arka kapağında YKY'nin uygun gördüğü ibare "*Postmodernizm* kitabı, bu güncel konunun İncil'i olarak tanımlanabilir" şeklindeydi. O zaman, *Postmodernliğin Durumu* da, bu güncel konunun *Kapital*'i...

David Harvey'in kitabı sadece postmodern olarak adlandırılabilecek dönemi (kabaca 1970 sonrası) tartışmaya kalkmıyor, kültürel değişimi bir süreklilik olarak algılayarak kapitalizm mantığını deşmeye soyunuyor.

Harvey'in kitaptaki tezi, postmoderniteye damgasını vuran zaman ve mekân algılayışındaki radikal değişimin, kapitalizmdeki değişimlerle eşgüdümlü gerçekleştiği... Dolayısıyla kitabın temel bölümü de "20. yüzyıl sonunda Kapitalizmin Politik-Ekonomik Dönüşümü" adını taşıyor. Harvey o güne dek girişilmeyen bir işe girişiyor ve postmoderniteye dair iktisadî bir çözümleme yapıyor. Postmodern zamanların başlangıcı için ortaya konan birçok sembolik tarih varken, Harvey, kendi tezinin miadını, kapitalizmin iktisadî kriz döneminin başladığı 1973 yılı dolaylarına yerleştiriyor ve bu ölümcül krizin atlatılması için devreye sokulan irili ufaklı çarkların kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin 'yüzeyini' nasıl dönüştürdüğünü tarif ediyor. Harvey'e göre postmodern dönemle birlikte, kapitalizm kendi kendiyle çelişkiye düşmemiş, sadece günün şartlarına ve krizlerine yönelik yeni bir işleyiş mantığını devreye sokmuştur. Fordizmin sert ve kalıpçı karakteristiklerine karşı, 'esnek birikimin' birbirine çarpa çarpa kendini üreten dolambaçlı (Postmodernistseniz labirentli diyebilirsiniz) ve elle tutulması, birkaç temel öğeye indirgenmesi, dolayısıyla algılanması zor (buna da isterseniz sanal deyin) sistematiği... Bu sistematiği, postmodern ekonominin kalesi olarak görülen ABD ile sınırlamayıp, Avrupa, Japonya ve Üçüncü Dünya Ülkelerini de kapsayacak kadar genişletmesi, bütünlüklü bir iktisadî analizi mümkün kılıyor.

Kitabın diğer bölümleri, bu iktisadî çözümlemenin yansımalarını tartışıyor. Zaman ve mekân deneyimini, bu iktisadî değişimle eşgüdümlü olarak ele alıyor ve tüm bir Aydınlanma projesinin iktidara gelişinin sonuçlarını tasvir ediyor. Harvey'in, 'Zaman-Mekân Sıkışması' adını verdiği postmodern algı biçimini açıkladığı bölüm ise, yazarın coğrafyacılığından gelen, Rönesans'tan başlayarak telekomünikasyon şirketi reklamlarına kadar uzanan harita örnekleriyle (ya da dünyayı algılama biçimleri) daha da ilginç ve somut bir hale bürünüyor. Ardından devreye, sanat yapıtları, bilim kurgu gibi popüler türler ve mimari giriyor, manzara tamamlanıyor.

Harvey'e göre postmodernizm, nihai bir son değil, kapitalizmin krizine yönelik geçici ve karmaşık çözümlerle belirlenen bir 'an'. Kendine has irili ufaklı krizlerini çoktan yaşamaya başlamış, yeni bir Kapitalist Evre. Bu evrenin krizlerinin ne zaman patlak vereceği ise, Harvey'e göre, sadece bir zaman meselesi. Birtakım sübaplarla krizler ertelenebilir ama bertaraf edilemez. *Postmodernliğin Durumu*'nu okuduktan sonra çevrenize yeniden bakma isteği uyanabilir içinizde. Örneğin, Tokyo borsasının çöküş hikâyesine çok farklı bir gözle bakabilirsiniz.

OGAN GÜNER

"HAYATIM ROMAN"

Cengiz Aynaz
Siz Hiç 11 Milyon Yıla Mahkum Oldunuz mu?
AD Yayıncılık, 1997, 142 s.

Birtakım porno dergilerin yazı işleri müdürü göründüğü için hakkında 2000 küsur dava açılan, bu davalarda toplam 11 milyon yıl hapsi istenen Cengiz Aynaz da, "hayatını roman" diyerek başından geçenleri kaleme almış. Üstelik görünüşe bakılırsa, *Siz Hiç 11 Milyon Yıla Mahkum Oldunuz mu?* adlı kitap, Aynaz'ın başından geçenleri anlatmayı düşündüğü bir kitap dizisinin ilki! Çerçeve bu kadar geniş tutulunca, kitabın arka kapağında verilen vaatler, şimdilik yerine getirilmeden kalmış oluyor ve biz "porno patronları görünürde ne yapar?" gibisinden sansasyonel soruların cevaplarını ilk kitapta bulamıyoruz. Aynaz kitabın sonsözünde "ikinci belki de üçüncü kitapta" hepsini öğreneceğimizi söylüyor.

Aynaz'ın başından geçenler ilginç olmasına ilginç ama, bu kadar ayrıntılı şekilde anlatılıp bir roman havasına sokulmaya çalışılınca tavsiyor. Üstelik her şeyin ekseni, yaşadıklarından dolayı yazarın başkalarına duyduğu hınç olunca...

ARI BİR YALNIZLIĞIN SONUNDAKİ SERÜVEN: YANLIŞ OKUMALAR

Umberto Eco
Yanlış Okumalar
Çeviren: Mehmet H. Doğan
Can Yayınları, 1997, 168 s.

Okumak 'yaratmak' gibi doğal bir ayrıcalığa başvurmayı geçersiz kıldığından 'yetenek' bile gerektirmeyen bir arı 'yalnızlıktır'. Bu yalnızlığın yönü ise (diğer yapıtların izleyici-dinleyici ile kurduğu ilişkinin aksine) üretici olmayan bir çözümlemeye doğrudur. Diğer bir deyişle, sözgelimi müzik dinlemek yalnızca onu dinleme zevki olan kişiden bir müzisyen yaratır, bir tabloya bakmak da öyle; müzik ve resim, içine onların anahtarına sahip olan kişinin girdiği dünyalardır. Bu anahtar 'yetenek', bu yetenek de belli bir zevkin büyüleyiciliği ve anlaşılmasıdır. Blanchot (*Yazınsal Uzam, YKY, 1993*) 'yeteneği' gizli bir zevkin tadını çıkarmak için çevrelediğimiz kapalı bir uzam olarak tanımlar. Sanılanın aksine okumanın böyle bir kapalı uzamı olmadığından yeteneği gereksizlediği de ortadadır.

İşte bu yüzden (belki de sırf bu yüzden) okumak bir özgürlüktür; doğrular kadar, yanlışlara, yanılgılara ve yalanlara da açılabilen sınırsız bir özgürlük... Umberto Eco, bu kurt İtalyan yazar bunun farkında. Çünkü eğer öyle olmasaydı her gün binlerce insanın okuduğu ancak pek azının yapabildiği bu çıkarımları yapabilir miydi? Asla. Ne var ki yalnızca bu ayrımın bilincinde olmak yetmiyor, o yanlışlara, yanılgılara ve yalanlara giden sihirli yolu keşfetmek de gerekiyor.

Bir süredir Umberto Eco'nun yine Can Yayınlarından çıkan yeni kitabı *Yanlış Okumalar*, benim bu yolu keşfetmek için keyifle okuduğum başucu kitabım oldu. Geceleri yatmadan önce birkaç sayfasını okuma alışkanlığı edindiğim kitap bitince tekrar başa döndüm, eğlenceli ve duru anlatımıyla (bunda çevirmen Mehmet H. Doğan'ın büyük payı var elbette) bir kez daha keyifle okumaya koyuldum. Özellikle 'Kitabınızı Üzülerek İade Ediyoruz' adlı makalesi olağanüstü idi Eco'nun. *İncil*, *Odysseia* ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sı ile *Don Quixote*, Kafka ve Joyce'un kitapları üzerine bir editör edasıyla yazdıkları keyifle okunuyor: İncili "hilkat garibesi bir seçmeler kitabı" olarak betimleyen editörümüz, Homeros'un *Odysseia*'sının ise maliyetini fazla bulurken, *İlahi Komedya* için "Postmodernlerin dil salatası" saptamasında bulunuyor. Evet, anlaşılacağı gibi *Yanlış Okumalar* Eco'nun alışık olduğumuz üslubunun çok ötesinde bir kitap. Aslında ben böyle bir kitabı bekliyordum Türk yayıncılarından. Sırf Eco'yu anadilinden okuyabilmek için öğrenmeye çalıştığım yarım -yamalak İtalyancamla okuduğum bazı Eco metinleri bu haberi vermekteydiler... Asıl olan bunun ne zaman gerçekleşeceği idi. 1992 yılında İtalya ve ardından İngiltere'de yayınlanan bu kitabı okuma fırsatı bulamamışken Türkçesini karşımda görmek gerçekten Türkiyeli okur için sevindirici bir gelişme.

Kitap Eco'nun 1959'da bir yazın dergisi olan *Il Verri*'ye 'Diario Minimo' başlığıyla aylık olarak yazdığı yazıların bir seçkisi aslında. Diario Minimo, sözcüğü sözcüğüne Küçük Günce demek; ancak Eco, bunu anlamsız bulduğu için *Yanlış Okumalar* adını vermeyi yeğlemiş. Eco bu kitabındaki yazılarıyla yalnızca içinde yaşadığı toplumu değil, genel olarak insanları ve toplumda yerleşik alışkanlıkları, gülünç, çarpık yanları ustaca, edebi ve alaylı bir dille irdeliyor; açıkça ahlâk dersi vermeden eleştiriyor. Örneğin az önce yukarıda belirttiğim yazısıyla, klasikleşmiş, tartışma ve eleştiri götürmez gözüyle bakılan birçok yazara ve kitaba ironiyle de olsa eleştirel bir bakış getiriyor. Belki de bu yüzden bu usta İtalyanı okumak keyif veriyor, hoş süprizleri için.

Nabokov'un *Lolita*'sının bir yanılsaması olma amacı taşıyan 'Granita', günün politik jargonu ile öteki dünyadan haberler veren 'Cennetten En Son Haberler', mesajlar ve taşlamalarla dolu yazılar. İnsanbilim ve felsefe metinlerinden alıntılarla zenginleştirilmiş olan 'Bir Po Vadisi Toplumunda Sanayi ve Cinsel Baskı', 'Amerika'nın Yeniden Keşfi', 'Benim Abartılı Yorumum'... Bunlar ve kitapta yeralan diğer tüm yazılar Eco'nun 'yapı-bozucu okuma'larının korkusuzca giriştiği (bu okuma türünün, gereksediği bir çıkarım aslında bu) aşırılıklarının sonuçları. Farklı bir kitap, farklı bir tat almak isteyenlerin mutlaka okuması ve girişmesi gereken serüven kılavuzu *Yanlış Okumalar*.

ALPAY ASAR

CİNNET ÖYKÜLERİ

Guy de Maupassant
Le Horla/ Saplantı
Çeviren: Ceyhun Ergüven
Yaba Yayıncılık, 1997, 144 s.

Saplantı, kelimenin tek anlamıyla cinnetin yazarı olarak da tanımlanabilecek olan Fransız öykücü Guy de Maupassant'ın trajik ölümüne denk düşen bir günlük. Maupassant'ın 43 yıllık yaşamı bir intihar teşebbüsünden sonra ağır hasta olarak kapatıldığı, Dr. Blanche'ın Berton sokağındaki kliniğinde noktalandı. Klinikte, Tanrının oğlu olduğunu söyleyen ve Papa Leon'a sıcak ve soğuk su tertibatlı mezarlar yapılmasını hristiyanlık alemine buyurması için mektuplar yazan Maupassant, ölümüne kadar geçen on yıl boyunca kabuslar ve halüsinasyonların elinden kendini kurtaramamıştı. 1887 yılında yayımlanan *Le Horla* adlı öyküsünde günü gününe delilik belirtilerini anlatır. Aklıbaşında bir insanın olağanüstü birtakım durumları soğukkanlılıkla gözlemlediği ve kavradığı hissini uyandıran öykü giderek bir kaosa, süprize, deliliğe varır. Bunlar elbette Maupassant'ın öykülerine hiç yabancı şeyler değil. Yazdıkları, yaşantısı, hastalığı ve nihayet ölümü üzerine pek çok şey söylenen, öyküleri ile hastalığının belirtileri arasında paralellikler kurulmaya çalışılan Maupassant, zamanın natüralist yazarları ile içli dışlı olmasına karşın daha çok gerçekçiliğe yaklaşan tarzda eserler verdi.

Kitapta Türkçeye ilk defa çevrilen Le Horla'nın yanı sıra daha önceden yayınlanmış on bir öyküye de yer verilmiş. Bu arada öykülerin biraz çeviri koktuğunu ve hatırı sayılır miktardaki dizgi hatalarının da okumayı bir hayli zorlaştırdığını üzülerek eklemek gerek.

FALA İNANMA FALSIZ DA KALMA

Peter Lorie
Batıl İnançlar
Milliyet Yayınları
1997, 254 s.

'Bir insan çocuğuna niye Satılmış ismini koyar ki?' Mehmed Fuad Köprülü'nün yazdığına göre, Satılmış, bir Şaman geleneğinin uzantısı. Yeni doğan çocuğu ölüm meleğinden gizlemek için yapılan sembolik bir açık artırma töreninden sonra, bebeğin uzun ömürlü olmasını taahhüt etmek üzere konulan bir isim. Nereden nereye, değil mi? Satılmış ismini hâlâ tedavülde tutanın bu Şaman geleneği olduğu iddia edilemez tabii ki, ama Fuad Köprülü okumuş olmak, Satılmış geyiğinin her geçtiği yerde bu hikâyeyi anlatmanızı sağlar size.

Gerekli gereksiz her yerde, bu tür hikâyeler anlatmayı seviyorsanız, *Batıl İnançlar* kitabını okumak için yaratılmışsınız demektir. Geceleri hastane odalarında niye çiçek bulundurulmaz, niye tahtaya vurulur, sabahları niye sağ taraftan kalkmak gerekir, ayın 13'üne rastlayan Cuma günü niye uğursuzdur? Bütün bu soruların yanıtları bu kitapta. Hadi, bunlar az çok aşina olduğumuz batıl inançlar. Ya şunlara ne demeli: Kontakt lens takan kadınların doğum kontrol hapı kullanmaları niye zararlıdır, yeni gemiler denize indirilirken niye şampanya kırılır, sizi ısıran bir köpeğin tüylerini niye kesmek zorundasınız vs. Mantığınızı kullanarak yorumlayamayacağınız bu tür inançların kökenleri de bu kitapta...

Dolayısıyla *Batıl İnançlar* faydalı bir eser. Batıl inancın ne olduğu, doğa büyüleri ile bağlantısı ve zaman içinde inanç olmaktan çıkıp nasıl batıl inanca dönüştüklerini örneklerle anlatan kolay okunur bir 'uykuya hazırlık' kitabı olabilir. (Sakın ola, bunu bir aşağılama olarak kabul etmeyiniz.) Elbette Peter Lorie'nin araştırmaları Hıristiyan ve Avrupa pagan geleneğine dayanıyor. Yine de birçok batıl inancın her yerde aşağı yukarı benzer inançlardan kaynaklandığını görmek mümkün. Bu yüzden, kitabı okurken İslam inançlarından kaynaklanan batıl inançların ortasında kendinizi bir başınıza, yalıtılmış kalmış hissetmiyorsunuz. Örneklere eşlik eden yüzlerce resme bakmak bile ayrı bir eğlence.

Kitap, biraz da iç içe geçmiş belli başlıklar altında toparlanmış örneklerden oluşuyor. Örneğin, ilk bölümde açıklanan batıl inançlar insan bedeni ile ilgili. Beden deyince sığıllerden hıçkırığa, elbiselerden parfümlere kadar uzanan yüzlerce batıl inançla etrafınızın sarılmış olduğunu düşünebilirsiniz. Yalan da değil. Eğer kendinizi 'rasyonel' bir insan olarak tanımlamakta ısrarlıysanız, bu kitapta anlatılan davranışların tümünden kendinizi arındırmaya çalışın bakalım. Batıl inançlara inanmaktan daha zor bir işe kalkışıyorsunuz demektir.

Elbette *Batıl İnançlar*'da çok büyük eksiklikler de yok değil. İç içe yaşadığımız birçok batıl inancın açıklamalarını bulmak ne yazık ki mümkün olamıyor. Bu tür bir kitabın, hemşirelerle doktorlar arasındaki muğlak sorunun yanıtını da vermesini beklersiniz. Yoksa çok mu fazla şey istiyoruz?

O. G.

BİR BAŞKA ORYANTALİZM EDEBİYATI

Akın Ok
İstanbul'un Kalbini Çalan Dansözler ve Eğlence Dünyasının Saklı Şiddeti
Broy Yayınları, 1997, 252 s.

İstanbul'un Kalbini Çalan Dansözler, oryantal dansözler ve eğlence dünyası üzerine geniş bir inceleme. Akın Ok, dansözlerle röportajlar yapmış, onlar hakkındaki yazıları derlemiş, sinemacı, yazar-çizer takımıyla görüşmüş, kendi yazıları dışında, oryantal dansın kökenlerinden ordudaki "aç aç gecelerine" kadar değişik yazıları derlemiş... Ve ortaya epeyce karışık, amacı belli olmayan, dergi havasında dağınık bir kitap çıkmış. Kitabın alt başlığı olan "eğlence dünyasının saklı şiddeti" ve röportaj bolluğu, ilk bakışta geniş bir incelemenin ipuçlarını veriyor gibi. Sonuç, hayal kırıklığı... İncelediği eğlence dünyası hakkında gerek dansözlere, gerekse başkalarına sorduğu sorular, Akın Ok'un, önyargılarını pekiştirmeye, fikirlerini doğrulamaya yarıyor sadece. *Tan* gazetesindeki haberlerden Nazım Hikmet'in bir şiirine kadar çok çeşitli, birbirleriyle bağdaşmayan malzemeler birarada getirilmiş. Bol bol edebiyat boca edilmiş; kötü anlamda edebiyat. Kitabın en ilginç kısmı, dansözlerle yapılan bire bir görüşmeler. En tahammül edilmez ve manasız şey ise, "Onlar için ne dediler?" başlığı altında 'aydın'larla yapılan ve çoğu 'laf olsun' diye yapılmış röportajlar...

Bütün bu izlenimler, kötü edebiyat parçalama gayretleri ve uyumsuz kolajlar toplamına "inceleme" dememek gerekir. Aksi takdirde inceleme ve araştırma yapanların emeğine haksızlık etmiş olmaz mıyız? Kitap daha çok, tek sayılık bir dergi: İçinde ilginç bir şeyler yakalarım diye karıştırabilirsiniz.

K. ÖNCÜL

EDEBİYAT

Kaan Arslanoğlu
Kişilikler
Adam Yayınları, 1995, 273 s.

•

Gündüz Badak
Aşkın Adresi Karşıyaka
Atadost Yayınları, 1997, 71 s.

•

Jean Cocteau
Beyaz Kitap
Çeviren: Özgür Uçkan
Altkırkbeş Yayın, 1997, 87 s.

•

Robert Westall
Körfez
Çeviren: Perihan Uysal
Gendaş A. Ş., 1997, 135 s.

•

Cesare Pavese
Ay ve Şenlik Ateşleri
Çeviren: Rekin Teksoy
Can Yayınları, 1997, 155 s.

•

Mariateresa Di Lascia
Gölgeli Geçit
Çeviren: Nihal Önol
Can Yayınları, 1997, 342 s.

•

Umay
Orospu Kırmızı
Ada Müzik, 1997, 89 s.

•

Anna Seghers
Yedinci Şafak
Çeviren: Ahmet Cemal
Evrensel Kültür Kitaplığı, 1997, 445 s.

•

Kaan Arslanoğlu
Devrimciler
Adam Yayınları, 1997, 275 s.

•

Osman Aysu
Atkuyruklu Adam
Inkılâp Kitabevi, 1997, 528 s.

•

Bilgesu Erenus
Gece
Broy Yayınevi, 1996, 265 s.

•

Stefan Zweig
Acı Duygular
Çeviren: H. Topuzoğlu-Z. Yamaç
Yaba Yayınları, 1997, 101 s.

•

Henry Miller
Kara İlkbahar
Çeviren: Yaşar Günenç
Yaba Yayınları, 1997, 83 s.

Andreï Makine
Son Söz
Çeviren: Müntekim Öktem
Inkılâp Kitabevi, 1997, 270 s.

•

Antonin Artaud
Yaşayan Mumya
Çeviren: Yaşar Günenç
Yaba Yayınları, 1997, 69 s.

•

Ahmet Sipahioğlu
1929
Metis Yayınevi, 1997, 261 s.

•

Jeremy Reed
Kırbaç İnince
Çeviren: Mehmet H. Doğan
Telos Yayınları, 1997, 175 s.

ARAŞTIRMA/İNCELEME

Tarık Ziya Ekinci
Vatandaşlık Açısından Kürt Sorunu ve Bir Çözüm Önerisi
Küyerel Yayınları, 1997, 284 s.

•

Georges Bataille
Eros'un Gözyaşları
Çeviren: M. Mukadder Yakupoğlu
Göçebe Yayınları, 1997, 78 s.

•

G. L. Seidler
Bizans Siyasal Düşüncesi
Çeviren: Mete Tunçay
Göçebe Yayınları, 1997, 93 s.

•

Georges Bataille
Din Kuramı
Çeviren: M. Mukadder Yakupoğlu
Göçebe Yayınları, 1997, 94 s.

•

Yves Lacoste
Sınıf Açısından Azgelişmişlik
Çeviren: Sevil Avcıoğlu
Göçebe Yayınları, 1996, 86 s.

•

İsmet Zeki Eyuboğlu
Nietzsche: Eylem Ödevi
Broy Yayınevi, 3. Baskı, 1997, 263 s.

•

Marisol Touraine
Altüst Olan Dünya
Çeviren: Turhan Ilgaz
Ümit Yayıncılık, 1997, 362 s.

•

Deniz Kavukçuoğlu
Karl Marx'dan Günümüze Almanya'da Sosyal Demokrasi
Ümit Yayıncılık, 1997, 319 s.

ŞİİR

Çetin A. Özkırım
Üçleme
Cem Yayınevi, 1997, 61 s.

•

Gülsüm Akyüz
Akdenizin Rengi Mavi
Evrensel Kültür Kitaplığı, 1997, 120 s.

•

Naşide Göktürk
Yüreğim Rehin
Çiviyazıları Yayıncılık, 1997, 96 s.

•

Philippe Jaccottet
Ağustos Parlamaları
Çeviren: Halil Gökhan
Sel Yayıncılık, 1997, 75 s.

DİĞER

Alain Touraine
Demokrasi Nedir?
Çeviren: Olcay Kunal
YKY, 1997, 303 s.

•

Mahmut Karatoprak
Kalemkeş
Milliyet Kitapları, 1997

•

Duygu Asena
Aynada Aşk Vardı
Milliyet Kitapları, 1997, 384 s.

•

Tarık Minkari
Norveç Kıyıları ve Cerrah Çelebinin Anıları
Milliyet Kitapları, 1997, 201 s.

•

Mine G. Saulnier
Yalnız Kadın
Milliyet Kitapları, 1997, 126 s.

•

Ernesto Guevara Lynch
Oğlum Che
Çeviren: Saliha Nazlı Kaya
Çiviyazıları Yayıncılık, 1997, 440 s.

•

Jürgen Habermas
Bilgi ve İnsanal İlgiler
Çeviren: Celal A. Kanat
Küyerel Yayınları, 1997, 508 s.

•

Enis Batur
Başkalaşımlar XX Frenhoferolmak
Sel Yayıncılık, 1997, 76 s.

•

Şinasi Gündüz
Sâbîler Son Gnostikler
Vadi Yayınları, 1995, 213 s.

Leon Troçki
Onların Ahlâkı Bizim Ahlâkımız
Çeviren: Sertaç Canbolat
Göçebe Yayınları, 1997, 101 s.

•

Altay Martı
Geçkin Bir Kadın
Çiviyazıları Yayıncılık, 1997, 112 s.

•

Selçuk Erez
Köktendinsizler
Sel Yayıncılık, 1997, 111 s.

•

Rosie Rushton
Kendi Sesinle Konuş!
Çeviren: Ayşe Karasu
Scala Yayıncılık, 1997, 133 s.

•

Paul Strathern
90 Dakikada Sokrates
Çeviren: Mehmet Uşkul
Gendaş A. Ş., 80 s.

•

Paul Strathern
90 Dakikada Hegel
Çeviren: Yücel Sivri
Gendaş A. Ş., 80 s.

•

Sermet Muhtar Alus
Masal Olanlar
İletişim Yayınları, 1997, 290 s.

•

Turgut Çeviker
Karikatür Üzerine Yazılar
İris Yayıncılık, 1997, 434 s.

•

Franz Rozenthal
Erken İslâm'da Mizah
Çeviren: Ahmet Arslan
İris Yayıncılık, 1997, 246 s.

•

Hippokrates
Gülmeye ve Deliliğe Dair
Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay
İris Yayıncılık, 1997, 55 s.

FELSEFE

John McCrone
Akıldışılık Miti
Çeviren: Şen Süer Kaya
Milliyet Kitapları, 1997, 267 s.

•

Ray Bilington
Felsefeyi Yaşamak (Ahlak Düşüncesine Giriş)
Çeviren: Abdullah Yılmaz
Ayrıntı Yayınları, 1997, 455 s.

Dil, yazarın hapishanesi olmalıdır

BÜLENT SOMAY

"Türkçe yazmak"la ilgili kaygılarıma parmak basan bir tartışma okudum *Virgül*'ün geçen sayısında. Konu Bilge Karasu'nun nece yazsaydı daha iyi olacak olduğu. Doğrusu Karasu'nun iflah olmaz hayranlarından biri sayılmam; takdir ederim, okuduğumda severim ama o kadar. Yazdığı her şeyi okumuş, düşünce ve üslubuyla kendime örnek almış biri değilim. Dolayısıyla, biri kendini onun "kırk yıllık dostu" (Talat Sait Halman) diğeri de "çırağı" (Oruç Aruoba) sayan iki tartışmacının arasına girmeme "Sen de nereden çıktın?" diyecekler olabilir. Ama benim maksadım üzüm yemekten ziyade bağcı dövmek. Ben Bilge Karasu'yu değil, "Türkçe"yi tartışmak istiyorum.

Tartışmanın çerçevesine bakılacak olursa, tamamen Aruoba'nın yanındayım. "Her yazar kendi ana dilinde yazmalı" gibi bir genel önermeye inandığımdan değil, hiçbir yazara hangi dilde (ya da üslupta) yazması gerektiğinin söylenemeyeceğine inandığımdan. Karasu bildiği ona yakın dil arasında (üstelik kelimenin gerçek anlamıyla "ana" dili olmayan) Türkçe'yi ifade lisanı olarak seçmişse, eleştirmene de, dosta da, okura da susmak düşer. Joseph Conrad'ın da "kırk yıllık" bir dostu çıkıp ona İngilizce değil de anadili olan Lehçe yazmasını söyleseydi, ona da karşı çıkardım. Ayrıca, iyi ki böyle biri yokmuş (ya da varmış da Conrad onu dinlememiş) de *Nostromo* ve *Karanlığın Yüreği* gibi kitaplar var elimizde. Conrad, Nabokov, Rüşdi; örnekler pek çok olmasa da yok değil. Hepsi başka dillerden gelip, bir "dünya dili"nde, en çok okunan ve yazılan dillerden birinde yazmayı seçmişler. Bu da onların seçimi, karışmak bize düşmez.

Bir "dünya dili"nde yazmak ("dünya dili" denilen kavramın oluşmasının nedenleri, sömürgecilikle, emperyalizmle, kültürel emperyalizmle, hatta "Oryantalizm"le ilişkileri bir an için bir yana bırakılacak olursa), çok daha geniş bir okur kitlesine dolaysız ulaşmayı sağlayacağından, bir seçim olabilir. Gerisi yazarın seçtiği dildeki ve o dilin kültüründeki yeterliliğine, kök salmışlığına bağlıdır. Ancak Conrad kalkıp da "Lehçe İngilizce'ye göre yetersiz bir dil, o yüzden İngilizce yazıyorum," deseydi işler değişirdi. O zaman iş bir seçim olmaktan çıkar bir yargıya, bir davete dönüşürdü ki, yargı da, davet de eleştiri nesnesi olabilir artık.

Aruoba eleştirisini tam da bu noktada başlattığı için katılıyorum ona.

Bir dil, bir başka dile göre yetersiz olamaz. Türkçe İngilizceye, Fransızcaya, Almancaya, İtalyancaya ya da İspanyolcaya göre yetersiz bir dil değildir. Ama yeterli bir dil midir, bu ayrı bir soru. Dillerin "yeterliliği" birbirlerine göre tartışılabilir değildir. Ancak kendilerine, kendi tarihlerine göre tartışılabilir. Türkçe'nin sorunu da bu noktada başlıyor sanıyorum.

Türkçe, kendi tarihinden, çağrışımlarından, yananlamlarından ve arketiplerinden *radikal bir cerrahi müdahale* ile koparılmış bir dildir. Sanıyorum bu konuda da dünya tarihinde tek olma özelliğini taşır.

Yazar dili ile "boğuşur"; Aruoba'ya katılıyorum. Ancak Türkçe için iş biraz daha çetrefil. "Dille boğuşmak", dilin gelenekleriyle, kalıplarıyla, kullanım ve ifade alışkanlıklarıyla, "üstad"larıyla, oluşmuş ve kurumlaşmış formlarıyla boğuşmak demektir. Türkçe'nin sorunu ise ortada pek "boğuşulacak" bir şey olmaması galiba. D. H. Lawrence, "Hayata yeni kapılar açmak, hapishane duvarlarını yıkmaktan çok daha zor," demiş. Dil, kurumlaştığı ölçüde yazarın hapishanesidir. Her yazar dili "yıkmaya" ve yeniden kurmaya çalışır, çalışmalıdır. Ama ne yazık ki Türkçe'de böyle hapishane duvarları yok. Olan duvarlar, yetmiş yıl kadar önce "yazar"lıkla ilişkisi olmayan bir politik otorite tarafından yıkılıvermiş. Türkçe yazanların önündeki zorluk da burada: Onlar daha zor olanı, hayata yeni kapılar açmayı başarmak zorundalar.

İngilizce gerçekten "bildiğim" tek ikinci dil olduğu için örneklerimi oradan seçeceğim ister istemez. Şair, diyelim ki, sone formuyla, yerleşik vezin ve kafiye formlarıyla bir mücadeleye girdiği ölçüde, şiir dilinin duvarlarını zorlayabilir ve yeni ufuklar açabilir İngilizce'de. Oysa Türkçe'de mücadeleye girilecek bir gelenek filan kalmamıştır ki! Aruz, onu oluşturan dille (Arapça, Farsça ve Türkçe'nin özgün bir karışımıyla) birlikte yok olup gitmiştir. Yerine getirilen dilin ise formları filan yoktur. O yüzden İngilizce şiirde "serbest vezin, boş kafiye" devrimci bir adımken, Türkçe'de öyle olmamıştır. Neye karşı devrim olacaktı ki? Aruzu şairler değil, politik otorite çöpe attı. Şairler bir gelenekle mücadele etme şansından yoksun bırakıldılar. Devrimci olamadan "gelenk kurucu" olmak zorunda kaldılar.

Sorun yalnızca formlarda olsaydı, bu "gelenek kurucu"luk işlevini biraz sızlanarak da olsa kabul edebilirdi yazar. Ama çöpe giden yalnızca aruz, yani form değil, dilin tüm yananlamları, çağrışımları ve arketipleridir de. "Liberty" kelimesi, Latince kökü ve Fransızca çağrışımıyla, Fransız İhtilali'dir; tek memesi açıkta olan kadındır; Marat ve Danton'dur. "Freedom" Amerikan Bağımsızlık Savaşı'dır; İskoç bağımsızlıkçılarıdır; IRA'dır; otobüsün arkasında gitmek istemeyen siyahın haykırışıdır. "Özgürlük" nedir peki? Ne ilgisi olduğunu hiç anlayamadığım "öz" kökünden türemişe benzeyen, ne tarihle, ne de başka kavramlarla bir çağrışım akrabalığı olmayan bir "kelime"dir. Ne anlama geldiğini ezberlersiniz. "Hürriyet" ise "bu kavga faşizme karşı, bu kavga hürriyet kavgasıdır"daki duygudur; Osmanlı feministleridir; "ben ezelden beridir hür yaşadım hür yaşarım"dır, yani İslamcı şairi bile bugünün devrimcisine akraba kılan kelimedir. Ama "öz Türkçe" bize o kelimeyi yasaklar. "Somut" beş harftir, bir fonetik imdir, ezberlersiniz ("soyut" soymaktan, "somut" da "sommaktan" mı gelir diye çok düşünmüştüm çocukken, biraz da soyadımdan ötürü herhalde). Ama "müşahhas", şahsi, teşhisi çağrıştırırdı, yasaklanmıştır, hatırlamazsınız.

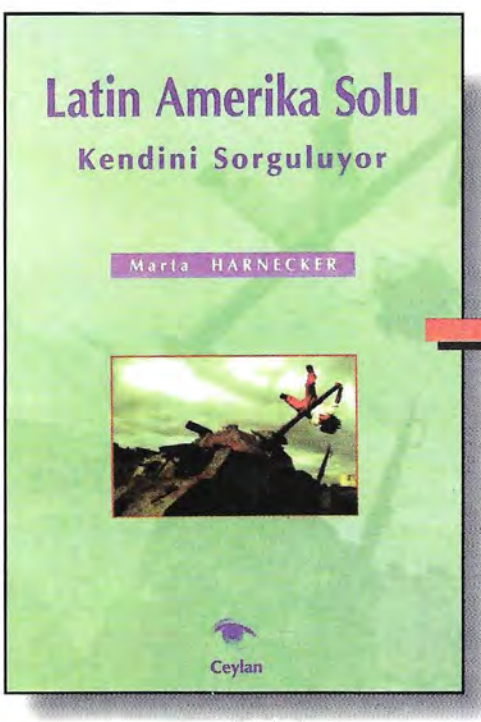
Bu tartışmayı başka bir zaman, başka bir yerde çok daha uzun uzadıya yapmak isterim doğrusu. Ama işte, Türkçe ile boğuşmamıza bile izin yok. Beş-altı kuşak boyudur, Türkiye'li yazarlar "gelenek kuruculuk" görevine tayin edilmişler Kemalist politik otorite tarafından. Devrimci olma hakları ellerinden alınmış. O yüzden Türkçe'nin başka diller karşısında değilse de kendi tarihi karşısında ciddi sorunları olduğundan sözetmek mümkün. Halman bunu söyleseydi, katılırdım. Ama o tabii ki bu soruna girmeyi tercih etmeyeceğinden, bir sezgiyi dile getireyim derken kantarın topuzunu fena halde kaçırıyor.

Kendi dilimizde devrimci olamıyorken, başka bir dile misafir gidip orada "misafireten" devrimcilik yapmak da ne kadar mümkündür, bilemiyorum doğrusu. Karasu, kendisinin değil de Türkçe'nin bu "kara talih"iyle hesaplaşma konusunda en çok gayret sarfetmiş yazarlardan biri. O kara talihin tüm açmazlarını da taşıyor ister istemez. Aruoba'nın incelik ve nüans örnekleri verirken, "sevgi" ve "sevi"den bahsedip "aşk"a yer vermemesi tesadüf değil. Ne yazık ki Karasu da "Yeni Türkçe" yazdı hep, dili cerrahi bir müdahale ile fukaralaştıran eğilime başkaldırmadı. Ama bundan kurtulmak için İngilizce ya da Fransızca'ya kaçsaydı demek de çözüm değil. Karasu'nun başarısı ve başarısızlığı, Türkçe için ve Türkçe içindedir. Onun "sevgi" ve "sevi" inceliğini "aşk ile" hatırladığımızda, çok şey öğrenmiş olacağız. *Love* ve *L'amour* ise bize pek birşey söylemezdi herhalde.

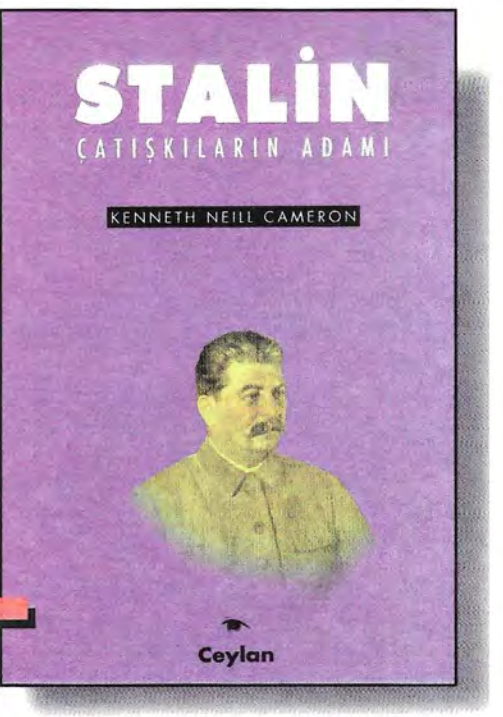
◆

CEYLAN YAYINCILIK

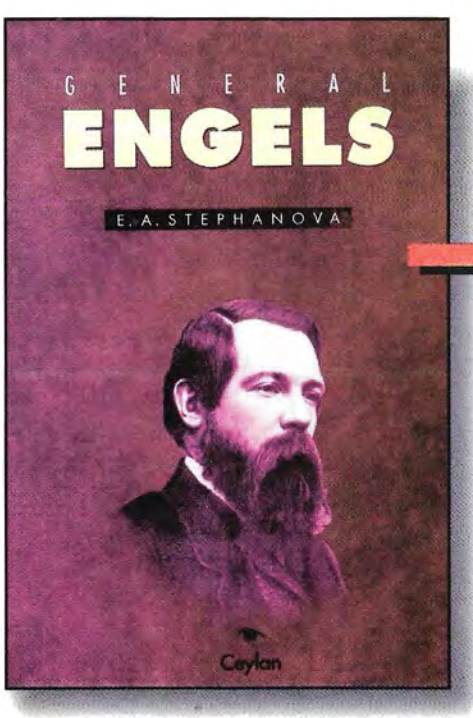
GÖZÜNÜZ BİZDE OLSUN!



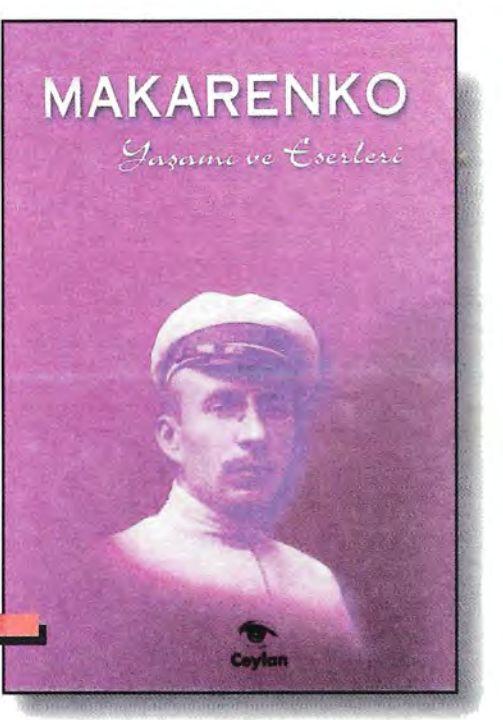
ıtin Amerika Solu
ɜndini Sorguluyor
larta HARNECKER
ɨrkçesi: Ali BERKTAY
rinci Baskı: Aralık 1997
94 sayfa



Stalin
Çatışkıların Adamı
Kenneth Neill CAMERON
Türkçesi: Neşenur DOMANİÇ
Birinci Baskı: Aralık 1997
240 sayfa (Stalin posteri)



General Engels
E. A. STEPHANOVA
Türkçesi: Mehmet ŞİMŞEK
Birinci Baskı: Aralık 1997
152 sayfa



Makarenko
Yaşamı ve Eserleri
Türkçesi: Ayşe Berktay HACIMİRZAOĞLU
Birinci Baskı: Aralık 1997
272 sayfa

Seyrantepe, Çınarlı Sk. No: 8/2 4. Levent/ İstanbul Tel: 0212 284 37 21-22 Fax: 0212 279 92 73
Genel Dağıtım: Dada Tel: 0212 249 51 10-11

Tüm dünyanın değişim felsefesi yaptığı bir çağda, bir kalemin 33 yıldır değişmediğini söylemek çok ciddi bir iddia.

Bunun için çok özel bir gerekçe öne sürmek gerek.

Scrikss